

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií



Bakalářská práce

Matěj Kůs

**Upřímnost filmového já: Fotogenie lidské osobnosti v myšlení
Jeana Epsteina**

Sincereness of the filmic self: Photogenic personality in the thought
of Jean Epstein

Poděkování

Rád bych poděkoval především vedoucí mé práce, doc. PhDr. Kateřině Svatoňové, Ph.D., za počáteční usměrnění ve výběru tématu i literatury, za trpělivost a ponechání volného prostoru při dalším vývoji koncepce a struktury textu a za cenné připomínky v průběhu psaní. Upřímné poděkování patří také všem, kdo mi byli nezbytnou podporou po celou dobu studia – rodině, přátelům, Martinovi i všem lékařům a terapeutům.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 14. 07. 2023

Matěj Kůs

Abstrakt

Bakalářská práce se soustředí výhradně na spisy Jeana Epsteina a pokouší se v nich nalézt implicitně formulovanou teorii „filmového já“, tedy vykreslit v rámci interpretace Epsteinových textů povahu, již lidská osobnost nabývá skrze transformaci filmovým médiem. Klíčovým pojmem vystihujícím tuto transformaci je *fotogenie*, chápaná v rámci triadického vztahu mezi pro-filmovou skutečností, filmovým médiem jakožto autonomním subjektem modifikujícím běžné vnímání a aktivním filmovým divákem dotvářejícím neurčité a nestabilní filmové objekty svou vlastní emocionálně-tělesnou zkušeností. Práce vychází z Epsteinova intelektuálního zázemí (filosofického, psychologického, vědeckého i uměleckého) a „filmové já“ hledá nejprve jako objekt náležící do modifikovaného filmového časoprostoru a posléze jako reciproční vazbu s filmovým divákem. Pokouší se přitom objasnit, v čem spočívá jeho „upřímnost“, tedy v jakém smyslu má film vzhledem k lidské osobnosti odhalující charakter a v jakém smyslu nabízí divákovu pohledu „upřímný“ obraz lidskosti druhého.

Klíčová slova

Jean Epstein, film, filosofie filmu, subjektivita, fotogenie, osobní identita, tělesnost

Abstract

This bachelor's thesis focuses primarily on the writings of Jean Epstein, in which it tries to find an implied theory of the "filmic self", that is to depict, by interpreting Epstein's texts, the nature that human personality attains having been transformed by the film medium. The key term capturing this transformation is *photogénie* understood here within the framework of a triadic relation between the pro-filmic reality, the film medium as an autonomous subject modifying ordinary perception and the active film viewer forming the indeterminate and unstable film objects by his/her own emotional and bodily experience. The thesis draws on Epstein's intellectual background (concerning philosophy, psychology, science and art) and seeks the "filmic self" at first as an object situated in the modified cinematographic space-time and then as a reciprocal relation to the film viewer. At the same time it tries to uncover the grounds of his/her "sincereness" and explain why the nature of film is supposed to be revealing with regard to human personality and in what respect it offers to the viewer's eye a "sincere" image of humanity of the other.

Keywords

Jean Epstein, film, film philosophy, subjectivity, photogénie, personal identity, corporeality

Obsah

Úvod.....	7
1. Jean Epstein a odhalující schopnost filmu	11
1.1. Avantgardní tendence.....	11
1.2. Dialog s Bergsonem	12
1.3. Anti-freudovská psychoanalýza	14
1.4. Epstein kabalistou	17
1.4.1. Holismus	19
1.4.2. Poetizace vědění	19
2. Já jako objekt v časoprostoru	24
2.1. Viditelná duše.....	24
2.2. Mnohoznačný svět.....	27
2.3. Labilní identita	32
3. Já jako vztah	36
3.1. Cizí upřímnost	39
3.2. Pronikavý pohled.....	43
3.3. Splynutí	48
Závěr	53
Seznam použité literatury	55
I. Primární zdroje	55
I.I. Díla Jeana Epsteina	55
I.II. Díla ostatních autorů	55
II. Sekundární zdroje	56

Úvod

Úvodní rozvržení tématu a cíle této bakalářské práce si žádá, abych nejprve vyjasnil povahu pojmů, o něž mi primárně půjde a z nichž je sestaven již samotný název práce. Jejich otevřenost totiž není dána ani tak množstvím možných významů, jako spíše samotným postupem, jež jsem pro práci zvolil – totiž po těchto problematických a nejasných pojmech teprve pátrat, pokusit se nalézt a zřetelněji vykreslit jejich obsah i jejich hranice. Jestliže jsou však tyto pojmy samy cílem, není zcela jasné, odkud mohu v takovém zkoumání vyjít. Abych tedy získal alespoň nějaký výchozí bod, musím se tyto pojmy pokusit předběžně vymezit.

To, co mě bude zajímat, je tedy jakési „filmové já“, resp. filmové *zobrazení* entity, o níž lze nyní mluvit jen velmi obecně jako o „lidské osobnosti“ či prostě pomocí osobního zájmena „já“. Otázkou je, co se snaží naznačit onen přívlastek „filmové“: má-li mít další hledání smysl, je zde nutné přijmout východisko, že „filmové“, ať už je to cokoliv, se nějakým způsobem liší od „skutečného“ (tj. od mimo-filmové reality) a že filmový aparát nevytváří pouhé kopie této skutečnosti, nýbrž že ji svým specifickým způsobem proměňuje.

Potřeba definovat filmovou specifičnost či svébytný epistemologický potenciál filmu vystupovala do popředí teoretických debat již od doby, kdy byl film uznán jako relevantní médium a jako samostatné (a hodnotné) umění. Vycházela právě z povšimnutí si faktu, že filmové médium zásadně mění podmínky vnímání, a nabízí tak svůj vlastní specifický přístup ke skutečnosti. To, co „vidí“ film, se tedy nějak zásadně liší od toho, co sami běžně vnímáme bez filmového zprostředkování. Film se tak spíše než pouhým „uměním“ stává nástrojem poznávání, neboť vytváří vlastní filmové objekty, jež se jeví v odlišných aspektech, než jaké jsme schopni postřehnout běžným vnímáním jejich referentů v mimo-filmové, resp. pro-filmové realitě. V tomto smyslu lze říci, že pomocí filmu je *odhalováno*¹ cosi jiného, nového, snad dokonce i doposud nezakoušeného. Vzniká nicméně otázka, co tímto způsobem vlastně odhalujeme, v jakém vztahu ke „skutečnosti“ tyto nové filmové objekty jsou a co nám o ní jsou schopny vypovědět.

¹ Malcolm Turvey vidí v dějinách filmové teorie linii několika autorů, jež spojuje právě pojetí filmu jako *odhalujícího* nástroje. Viz Turvey, Malcolm, *Doubting Vision: Film and the Revelationist Tradition*. Oxford – New York: Oxford University Press 2008.

Francouzští filmoví tvůrci a teoretici meziválečného až poválečného období si ve snaze definovat tuto filmovou specificitu osvojili pojem *fotogenie* (fr. *photogénie*), pod nějž často „ukrývali“ de facto celou svou filmovou epistemologii². Na nejobecnější rovině šlo vždy o výše popsanou strukturu, v níž film figuruje jako médium transformující „skutečnost“, přičemž touto transformací nedochází k pouhému zkreslení, k vytvoření něčeho veskrze negativního, naopak – film takto odhaluje jakousi skrytou pozitivní „pravdu“ či „tajemství“, a to právě díky tomu, že je schopen ukázat věci *jinak*, odkrýt jejich dosud neviděný aspekt, dimenzi či vlastnost.³ Pojem fotogenie nicméně sám o sobě zůstal značně neurčitý, jelikož místo kýženého vyjasnění filmové specificity často spíše znovu tuto specificitu postuloval. V dalším vývoji filmové teorie se tak jakožto obtížně definovatelný, někdy až mysticky neuchopitelný koncept, často setkal s odsouzením⁴. Mě však tento koncept bude zajímat právě proto, že se evidentně podstatným způsobem dotýká toho, co hledám – pomocí něj má být osvětlena povaha filmové reality, vlastní filmu na té nejbazálnější úrovni, a tedy i povaha objektů, jež tato filmová realita zahrnuje a k nimž jsme jako filmoví diváci schopni přistupovat. Hledané „filmové já“ je jedním z těchto objektů a jeho rysy se s pomocí francouzského myšlení pokusím vykreslit.

Jedním z autorů, kteří pojem fotogenie opakovaně užívali v rámci svých úvah o filmu, byl Jean Epstein (1897–1953). Jeho filmová teorie i praxe představují nejen unikátní syntézu dobových vlivů – filosofických, vědeckých a uměleckých – ale rovněž i svébytný příspěvek do dějin myšlení o filmu, přesahující historické vymezení „avantgardního hnutí“ svými individuálními odlišnostmi, komplexností, a spolu s tím i schopností zůstat relevantní dodnes, a to nikoliv jako zapečetěné historické momentum, nýbrž spíše jako živý a tvárný organismus.

Lidské já jakožto filmový objekt, na nějž se budu soustředit, sice nestojí explicitně v centru Epsteinových úvah, a nedostává se nám tak žádné ucelené teorie „filmového já“,

² Pojem „filmová epistemologie“ samozřejmě tito autoři sami neužívali, shrnuji pod něj jejich úvahy o povaze filmového média jakožto vědecko-estetického nástroje poznávání.

³ Více o pojetí fotogenie ve francouzském myšlení viz např. Abel, Richard, *Photogénie and Company*. In: Abel, Richard (ed.), *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907–1939*, Volume 1: 1907–1929. Princeton: Princeton University Press 1988, s. 95–124.

⁴ Nicméně neuchopitelnost konceptu fotogenie tkví v samotné jeho podstatě. Jak píše např. Mary Ann Doaneová, koncept fotogenie „je obvykle považován za teoreticky nekoherentní, což je nepochybně důsledek toho, že fotogenie má objasňovat nevyslovitelné, tedy to, co překračuje jazyk a poukazuje tak k samotné esenci filmové specificity“ (můj překlad, rovněž u všech dalších cizojazyčných zdrojů, primárních i sekundárních, nepřeložených do českého jazyka, budu vždy uvádět vlastní překlad). Doane, Mary Ann, *The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema*. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 14, 2003, č. 3, s. 89.

kteřou bych nyní mohl v rámci své práce analyzovat, přesto však lidskou osobnost, resp. to, co se skrývá „pod povrchem“⁵ lidského těla a zejména lidské tváře, nacházíme napříč Epsteinovými texty jako enigmu, již je film schopen určitým způsobem zjevovat. Osobnost či osobitost (*personnalité*) je pro Epsteina ostatně jedním ze základních aspektů fotogenie, ať už se týká lidí, jiných bytostí či (ne)živých věcí – právě jejich „osobité aspekty“ mohou být fotogenické, a získávat tak „vyšší hodnotu prostřednictvím filmového zobrazení“⁶. Ačkoliv Epstein osobitost explicitně definuje mj. jako „viditelnou duši věcí a lidí“⁷, příliš ji tím neobjasňuje. Při bližším studiu jeho textů se nicméně začíná rýsovat poměrně komplexní obrázek celkové povahy filmové reality, tak jak ji Epstein chápe, a lidská osobnost jako jeden z jejích předmětů zde hraje nemalou roli.

Epsteinovu pojetí fotogenie, resp. rozličným rysům jeho filmové ontologie a epistemologie, se již s obnoveným zájmem o jeho teoreticko-filosofickou práci důsledně věnovala řada současných akademiků. V první řadě to byli Stuart Liebman, Nicole Brenez, Malcolm Turvey, Christophe Wall-Romana, Sarah Keller či Ludovic Cortade. Mým úkolem tedy nebude dále tyto rysy prozkoumávat a interpretovat – pokusím se je spíše syntetizovat a to tak, abych pomocí nich z Epsteinova myšlenkového díla vyextrahoval a složil ono hledané „filmové já“. Klíčová pro mě tedy bude otázka, zda lze napříč Epsteinovými texty nalézt nějakou implicitně formulovanou teorii „filmového já“.

Nakonec však lze pochybovat, zda má vůbec smysl se ptát po nějakém „filmovém já“, když v první řadě neznáme ani samo běžné, ne-filmové „já“ (resp. můžeme klást stejné otázky po jeho definici). Jak jsem poznamenal již na začátku, pojem lidské osobnosti je problematický sám o sobě, nicméně zkoumání povahy, jíž tato nejasná entita nabývá skrze filmovou transformaci, není pro to nijak bezpředmětné. V Epsteinově perspektivě je totiž film takovým nástrojem, resp. autonomním subjektem, který nám dokáže zajistit svůj vlastní, od lidského vnímání odlišný, přístup k dané skutečnosti. Jako takový je vlastně nástrojem myslícím či

⁵ Touha nahlédnout „pod povrch“ věcí je, jak poznamenává Kateřina Svatoňová, příznačná pro moderní mysl obecně. I v tomto smyslu má být film určitým nástrojem odhalování, pro nějž je velmi příhodná metafora rentgenového vidění schopného zobrazit vnitřní struktury, přičemž v případě lidského já je samozřejmě třeba ji chápat ne-materiálně. Viz Svatoňová, Kateřina, *Odpoutané obrazy: Archeologie českého virtuálního prostoru*. Praha: Academia 2013.

⁶ Epstein, Jean, *Poetika obrazů*, přeložil Ladislav Šerý, výbor sestavil Přemysl Maydl. Praha: Herrmann & synové 1997. s. 149.

⁷ Tamtéž.

dokonce filosofujícím (a to nikoliv pouze metaforicky)⁸. O „skutečnosti“, resp. o lidském „já“, je tedy jakožto svébytný poznávající subjekt schopen vypovědět něco relevantního. Je dokonce principiálně možné, že o ní dokáže vypovědět lépe, více, či „pravdivěji“, než naše běžné lidské myšlení a vnímání.

Tím se zároveň dostávám k poslednímu výchozímu bodu, totiž k pojmu „upřímnosti“, nebo také „pravdivosti“ či „autenticity“. Ve vztahu k lidské osobnosti mluví Epstein o filmu jako o „fotoelektrické psychoanalýze“⁹, jako o nástroji schopném „zpovídat duše“¹⁰, odhalovat upřímnost a neupřímnost ve fyziologických projevech a myšlenkových či emocionálních pohnutkách skrývajících se za nimi. Film se tedy zdá být obzvláště způsobilý sdělovat o člověku nějakou „pravdu“. Taková teze nám však sama o sobě ještě mnoho neodkrývá. Je třeba se ptát: V čem tato upřímnost filmového já spočívá?

⁸ Jak vyjadřuje samotný název pozdějšího Epsteinova spisu, film je „myslícím strojem“. Viz Epstein, Jean, *Mysliací stroj*, přeložil Albert Marencin. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948.

⁹ Tamtéž, s. 61–66.

¹⁰ Tamtéž, s. 62.

1. Jean Epstein a odhalující schopnost filmu

Než se pokusím rozpracovat konkrétní položené otázky, bude užitečné rámcově vykreslit některé základní body Epsteinova pojetí filmu a myšlenkové pozadí, na němž se vynořují. Epstein totiž unikátním způsobem propojuje své myšlenky o filmu s celkovým chápáním kosmu, jeho materiální i duchovní podstaty, skutečné povahy času a prostoru, jakož i s dobovými myšlenkovými proudy v oblasti filosofie, medicíny, estetiky nebo psychologie. Právem je uváděn jako jeden z hlavních proponentů francouzského avantgardního hnutí či francouzského impresionismu, v mnohém je však překračuje, nebo se proti nim obrací. Epsteinovu myšlení tedy nelze rozumět jen jako příkladné reprezentaci soudobých myšlenkových směrů.

1.1. Avantgardní tendence

I přes Epsteinovu nepopíratelnou originalitu a pokus o svébytnou syntézu rozličných vlivů, nelze zároveň opomíjet, že v mnoha základních myšlenkách nebyl mezi avantgardními teoretiky ojedinelý. Chápání filmového média jako určitého filtru, autonomní subjektivity, skrze níž je realita kreativně přetvářena a skrze níž jsou odhalovány nové kvality předmětů, je zcela v souladu s pojetím avantgardních směrů – ať už ve francouzském prostředí, kde se tato koncepce filmového zobrazení jdoucího „nad podobnost věcí“¹¹ rozvíjela zejm. v pojmu *fotogenie*, nebo v prostřední ruského formalismu, resp. montážní školy, kde lze nalézt podobnosti např. s konceptem *ostranenie*¹². V obou případech je každopádně zásadní role diváka, aktivní zapojení jeho mysli či těla do struktury filmové zkušenosti. V pojetí mnoha soudobých teoretiků¹³, Epsteinova nevyjímaje, totiž film rozrušuje navyklé způsoby divákovy vnímání, deformuje jeho svět a nabízí odlišný pohled, čímž nabíjí předměty novým významem,

¹¹ Brenez, Nicole, Ultra-moderna: Jean Epstein proti avantgardě (vymezovanie podľa figuratívnych hodnôt). *Kinoikon* 1, 2000, s. 92.

¹² Dle principu *ostranenie* film vytrhává předměty z jejich běžného kontextu a poskytuje tak nový neotřelý pohled. Více o významu pojmu *ostranenie* viz Heczková, Libuše – Svatoňová, Kateřina, *Ostranenie Does Not Equal Ozvláštňení: An Issue of a Term Transferred and Misunderstood*. *Slovo a smysl* 12, 2015, č. 24, s. 50–58.

¹³ V rámci francouzského proudu lze jmenovat Germaine Dulacovou, Louise Delluca či Emila Vuillermoze. Mimo Francii se pak podobný způsob myšlení rozvíjí např. v práci Luigi Pirandella, Waltera Benjamina, Sergeje Ejzenštejna nebo Dzigi Vertova. Více o podobnostech a odlišnostech v jejich pojetí filmu jako „inteligentního oka“ viz Pací, Viva, *The Attraction of the Intelligent Eye: Obsessions with the Vision Machine in Early Film Theories*. In: Strauven, Wanda (ed.), *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2006, s. 121–137.

novými kvalitami, které však vznikají přímo v divákovi, ať už jako intelektuální koncepty v jeho mysli či jako tělesné a emocionální prožitky.

Epstein se však zároveň proti avantgardním směrům své doby vymezuje, a to mnohdy explicitně. Jeho postoj důkladně vykreslila Nicole Brenezová ve své studii *Ultra-moderna: Jean Epstein proti avantgardě* – podle Brenezové film v Epsteinově pojetí sice jde „nad podobnost věcí“, ovšem nikoliv ve smyslu avantgard, které postihují pouze jejich formu¹⁴. Epsteinův film „nesnese nemít referenta“¹⁵, musí brát do úvahy reálno – a proto Epstein odmítá „plastickou abstrakci“ i „metaforickou derivaci“ některých avantgardních proudů, na místo čehož má film otevírat pole „figurativního bádání“¹⁶. Jinými slovy Epsteinova filmová fotogenie jde dále než k pouhé geometrické či rytmické abstrakci, typicky avantgardním technikám rychlého střihu apod., které Epstein vidí jako bezúčelné – jde mu spíše o technické schopnosti inherentní samotnému filmovému médiu, o jeho automatickou potenci zjevovat povahu skutečnosti. Těžiště Epsteinovy fotogenie tedy spočívá ve specifickém způsobu, jímž jsou předměty transformovány skrze filmový aparát, jehož vlastní ne-vědomá inteligence¹⁷ se zcela liší od té lidské.¹⁸ Filmová realita je již „napůl myšlená“¹⁹, což znamená, že umělci i divákovi je předestřen svět, který již prošel technologicky podmíněnou transformací, byl určitým způsobem uspořádán, tj. myšlen, i když nevědomě a mechanicky, mimo jakýkoliv lidský zásah.

1.2. Dialog s Bergsonem

V druhé kapitole se pokusím ukázat, jakými konkrétními způsoby se podle Epsteina daří filmu narušovat běžné lidské vnímání (zejm. co se týče vnímání časoprostoru), a odhalovat tak

¹⁴ Brenez, *Ultra-moderna*, s. 92.

¹⁵ Tamtéž, s. 94.

¹⁶ Tamtéž, s. 95.

¹⁷ Epstein v souladu se svým anti-dualismem (viz oddíl „Epstein kabalistou“) chápe filmový aparát jako „inteligenci“ svého druhu (proto také používá pojmu „myslící stroj“). V jeho pojetí totiž vedle „mysli organické“ existuje i „mysl mechanická“. Základem obou je zkrátka určité uspořádání hmoty. Viz *Mysliací stroj*, s. 71–72.

¹⁸ V tomto bodě však vzniká značný paradox, jak si povšiml především Trond Lundemo – Epsteinův postoj je specifický v tom, že onu zjevující schopnost klade do samotného dispozitivu, jeho automatické povahy. Zároveň však na mnoha místech podotýká, že fotogenie se uskutečňuje jen v některých případech, že je záležitostí jen několika vteřin. Více viz Lundemo, Trond, *A Temporal Perspective: Jean Epstein's Writings on Technology and Subjectivity*. In: Keller, Sarah – Paul, Jason N. (eds.), *Jean Epstein. Critical essays and new translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2012, s. 207–225.

¹⁹ Epstein, *Mysliací stroj*, s. 26.

skryté skutečnosti. Zde je nicméně pro kontextuální zasazení vhodné poukázat na to, jaký vliv má na Epsteinovo chápání časoprostoru bergsonistická koncepce – Epstein se totiž podobně jako francouzský filosof Henri Bergson²⁰ snaží oprostit od karteziánského pojetí skutečnosti a jejích časoprostorových struktur, avšak v rozporu s Bergsonem přisuzuje právě filmovému médiu schopnost tyto struktury rozrušovat a ukazovat skutečnost ve zcela jiných měřítkách, více odpovídajících jejímu pravému charakteru. Jeho důraz na mobilitu veškeré (filmové) skutečnosti je nicméně jedním z důvodů, proč je bergsonistická filosofie tak častým předmětem bádání v souvislosti s jeho filmovou teorií.²¹

Běžné smyslové vnímání nám v Epsteinově pojetí poskytuje pouze symboly reality, sekundární kvality věcí, neboť do onoho procesu již vstupuje jazyková konceptualizace – „bezforemná živost“ věcí je tak nahrazena zjednodušenou uniformní skutečností. Esence věcí nám tedy uniká. Člověk je však zároveň schopen k této vnitřní esenci určitým způsobem přistoupit a odhalit, co se za zdánlivou uniformitou skrývá – totiž živoucí energii, dynamický proces, všudypřítomný pohyb a nestabilitu, realitu surovou a konkrétní – což je realita veskrze bergsonistická.

V úvodu jsem zmínil Epsteinovu definici, dle níž je za fotogenický považován každý rys věcí, „který zvyšuje jejich morální kvalitu skrze filmové zobrazení“²². Jak si všímá Christophe Wall-Romana²³, ona „kvalita“ zde připomíná Bergsonovo *trvání* jakožto kvalitativní proud vědomí, zvláště když Epstein posléze fotogeničnost omezuje pouze na pohyblivé (resp. proměnlivé) a osobité aspekty věcí.²⁴ Epstein je tedy s Bergsonem v souladu, zároveň však uvažuje ve zcela protichůdném duchu, neboť Bergson jak je známo odmítá, že

²⁰ Henri Bergson samozřejmě v tomto ohledu nebyl jediným filosofickým vlivem. Podobným způsobem uvažuje také Friedrich Nietzsche, jehož vliv na Epsteina popisuje např. Chiara Tognolotti, viz *L'alcool, le cinéma et le philosophe. L'influence de Friedrich Nietzsche sur la théorie cinématographique de Jean Epstein à travers les notes du fonds Epstein. 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 46, 2005, s. 37–53.

²¹ Vztahem Epsteina a Bergsona se různí autoři ve větší či menší míře zabývají např. v následujících textech: Turvey, *Doubting vision*; Wall-Romana, Christophe, *Jean Epstein: Corporeal cinema and film philosophy*. Manchester: Manchester University Press 2013; Kline, T. Jefferson, *The Film Theories of Bazin and Epstein: Shadow Boxing in the Margins of the Real. Paragraph* 36, 2013, č. 1, s. 68–85; Woods, E. M. S., *The influence of Henri Bergson on film criticism and theory. New Review of Film and Television Studies* 12, 2014, č. 2, s. 94–111; Sullivan, Gordon, *We Do Not Look At Them As They Really Are: Technics and Photogénie in Jean Epstein's Film-Philosophy. Film-Philosophy* 22, 2018, č. 3, s. 406–427.

²² Epstein, *Poetika obrazů*, s. 144.

²³ Wall-Romana, Christophe, *Epstein's Photogénie as Corporeal Vision: Inner Sensation, Queer Embodiment, and Ethics*. In: Keller – Paul (eds.), *Jean Epstein*, s. 53.

²⁴ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 149.

by právě filmové médium bylo schopno zprostředkovávat realitu čistého trvání, resp. proudu vědomí, a na rozdíl od Epsteina se domnívá, že tato schopnost náleží pouze samotné lidské mysli.²⁵

Důležitější než tento nesoulad je nicméně způsob, jímž Epstein bergsonistické myšlení rozšiřuje: film zkrátka jistou skutečnost konstruuje, „myslí“²⁶ svou vlastní autonomní představu světa a konstituuje proud obrazů, který divák sleduje na plátně. Pro Bergsona je samo lidské vnímání vlastně vytvářením obrazů, projekcí sebe sama virtuálně do světa²⁷. Film lze tedy chápat jako nástroj, který na tento proces navazuje, resp. jej modifikuje, čímž transformuje skutečnost „na druhou“²⁸ a skrze svou vlastní subjektivitu a inteligenci rozšiřuje hranice lidského vnímání a myšlení.

Chápat epsteinovskou realitu jako realitu bezvýhradně bergsonistickou se tedy ukazuje jako příliš zjednodušující a nepřesné. Např. Wall-Romana podotýká, že bychom se v tomto ohledu měli spíše než k Bergsonovi obracet k pojetí Barucha Spinozy, Alberta Einsteina či Gastona Bachelarda²⁹ – mj. také proto (jak uvidíme v následující kapitole na příkladu duchovně-hmotné podstaty skutečnosti), že s Bergsonovým dualismem kvality-kvantity se neslučuje Epsteinův monismus, v rámci něhož dané protiklady nejsou skutečně odlišné, nýbrž jsou spíše projevem relativní povahy jedné jediné skutečnosti.

1.3. Anti-freudovská psychoanalýza

Způsob, jakým se filmové médium dostává k oné (zatím pouze předběžně načrtnuté) živoucí realitě, spočívá u Epsteina kromě zmíněné modifikace časoprostorových vztahů rovněž v dalším důležitém principu – nevědomí. Např. Malcolm Turvey dokonce klade Epsteinovo nevědomí analogicky k Bergsonově *intuici* a chápe je jako odlišné způsoby přístupu k pravé

²⁵ Naopak – film podle Bergsona rozkládá skutečnost na nehybné snímky. Obsáhleji se tímto problémem zabývá Wall-Romana (např. v *Jean Epstein: Corporeal cinema and film philosophy*, s. 169–171) nebo Malcolm Turvey (např. v *Epstein, Bergson and Vision*. In: Trifonova, Temenuga (ed.), *European Film Theory*, New York: Routledge Taylor & Francis 2009, s. 93–107).

²⁶ Epstein, *Mysliací stroj*, s. 71–72.

²⁷ Wall-Romana, *Jean Epstein: Corporeal cinema and film philosophy*, s. 167.

²⁸ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 97.

²⁹ Wall-Romana, *Jean Epstein: Corporeal cinema and film philosophy*, s. 162.

povaze reality.³⁰ Tato Turveyho teze je sice poměrně reduktivní a zjednodušující, ale zcela jistě naráží na podstatný aspekt odhalující filmové fotogenie v Epsteinově pojetí.

V důrazu kladeném na schopnost filmu obnažovat vnitřní stavy (ne)vědomí, myšlenky či emoce skrývající se za zjevným povrchem, Epstein rovněž není v rámci své doby ojedinelý. V návaznosti na tradici romantismu byli mnozí filmoví tvůrci i teoretici fascinováni možnostmi, s nimiž nové filmové médium dokázalo proniknout do nitra jedinců. Ve spojení s vlivným směrem psychoanalýzy, prosazeným rakouským lékařem a psychologem Sigmundem Freudem, pak bylo nasnadě vidět určitý psychoanalytický potenciál filmu, totiž jeho schopnost proniknout až k lidskému nevědomí a zobrazit vnitřní neuvědomělé pochody v člověku. Kromě teoretiků francouzských (např. Germaine Dulacové či Louise Delluca) nelze nezmínit maďarského teoretika Bélu Balázse, pro nějž bylo téma odhalování lidského nitra pomocí filmového aparátu ústřední³¹.

U Epsteina lze v tomto ohledu rozlišit dva momenty – film totiž jednak proniká k nevědomí herce, jednak působí na nevědomí diváka³² a umožňuje mu uchopit skutečnost nevědomým způsobem. Tyto dva momenty jsou vzájemně provázané – racionálně-verbální poznání totiž nemůže samo postihnout nevědomé aspekty reality, ty mohou (skrže filmové zprostředkování) působit pouze na divákovo nevědomí.

Epsteinovo a Freudovo nevědomí se však značně liší, a to natolik podstatným způsobem, že Epstein věnoval vymezení se vůči Freudovi jednu ze svých statí.³³ Zatímco Freudovo nevědomí je verbální a narativní (resp. pro jeho vyjádření psychoanalýza používá myšlenky a slova a zasazuje je do narativních struktur), Epsteinovo nevědomí je mnohem více založeno na afektech a vjemech předcházejících jazyku i verbálně vyjádřitelným emocím, stavům a myšlenkám. Takové nevědomí je tedy mnohem více tělesné a navíc není zatíženo

³⁰ Viz Turveyho teze týkající se schopnosti překonávat epistemologická omezení smyslu a přistupovat k realitě takové, jaká je: „Bergson tíhnul k označování této schopnosti jako ‚intuice‘, zatímco Epstein ji v návaznosti na jazyk dobově populární asociacionistické psychologie nazýval ‚nevědomím‘.“ Epstein, Bergson and Vision, s. 97–98.

³¹ Např. v jeho knize *Viditelný člověk* vydané v roce 1924 (viz původní vydání: Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001).

³² Podle Epsteina je navíc moderní divák díky své senzorické únavě (*fatigue*) zvláště náchylný k působení filmu na jeho nevědomí, neboť jeho racionální aparát je únavou oslaben a ustupuje do pozadí. Viz např. kapitola „Rychlost a únava homo spectatoris“ ve spisu *Ésprit de cinéma* (otištěno v Epstein, Jean, *Écrits sur le cinéma, 1921–1953: édition chronologique en 2 volumes, tome 2: 1946–1953*. Paris: Éditions Seghers 1975, s. 45–53).

³³ Epstein, Jean, Freud ou le Nick-Cartérianisme en Psychologie. *L'Esprit Nouveau* 16, 1922, s. 1857–1864.

heteronormativním narativem³⁴. Jestliže tedy Epstein učinil z nevědomí důležitý aspekt své filmové teorie, nelze takový krok přisuzovat dobové popularitě freudovské psychoanalýzy – spíše jej lze chápat v souvislosti s mnohem dřívějšími filosoficko-mystickými myšlenkovými směry, pro něž mají neracionální a nevědomé aspekty vědění vysokou hodnotu (na mysli mám mj. i kabalou a paracelsiánství, o nichž bude brzy řeč, a jejich pokračování v tradici romantismu).

Na pozadí dosud popsaných aspektů Epsteinova myšlení se již rýsuje jakýsi fotogenicky odhalující mechanismus filmového média, který je nyní třeba upřesnit. Ať už se zaměříme na psychoanalytické schopnosti filmu či na zjevování pravé povahy času, je na místě vztáhnout se ke schopnostem, jimiž disponuje samotné lidské vnímání bez filmového zprostředkování. Malcolm Turvey činí obdobný krok, načež obviní Epsteina z kategoriálního omylu.³⁵ Epstein dle jeho slov chybně užívá kategorií smyslového vnímání, když na základě svého „vizuálního skepticismu“ srovnává schopnosti filmového aparátu a lidského vidění: buďto přisuzuje filmu výlučnou schopnost vidět entity, jež jsou však dle Turveyho lidskému vidění kategoriálně zcela nepřístupné (např. čas³⁶), nebo naopak ve prospěch filmového média upírá lidskému zraku schopnosti, jimiž zrak ve skutečnosti disponuje i bez pomoci filmu (např. schopnost pozorovat psychologické stavy člověka jako jsou pocity, myšlenky aj.³⁷).

Turveyho kritika již byla vícero badateli zpochybněna³⁸, poskytuje nicméně užitečný výchozí bod pro vyjasnění onoho odhalujícího mechanismu – v rozporu s Turveyho interpretací totiž film, tak jak jej chápe Epstein, není pouze prostetickým nástrojem umožňujícím vidět lépe či více než omezený lidský zrak, nýbrž je „myslícím strojem“, který realitu uchopuje zcela odlišným způsobem, nabízí svou vlastní subjektivitu odlišnou od té

³⁴ Homosexuální aspekty Epsteinova myšlení prozkoumává detailně Wall-Romana, např. v kapitole „Technology, embodiment, and homosexuality“ v již citované knize *Jean Epstein: Corporeal cinema and film philosophy*, s. 67–107.

³⁵ Viz Turvey, *Doubting vision*, s. 49–78.

³⁶ Turvey, Epstein, Bergson and Vision, s. 101–105.

³⁷ Turvey, *Doubting vision*, s. 114–116.

³⁸ Viz již zmiňovaní autoři: Wall-Romana, Epstein's Photogénie as Corporeal Vision, s. 62–65; Lundemo, A Temporal Perspective, s. 214–215; Woods, The influence of Henri Bergson on film criticism and theory, s. 103–104.

lidské, své vlastní epistemologické podmínky, a díky tomu rozšiřuje, upravuje (nebo také „trénuje“³⁹) lidskou inteligenci a běžné lidské vnímání⁴⁰.

Nicméně, jak již bylo naznačeno, pro Epsteina je zároveň podstatné, že film neposkytuje pouze „jiné“ vidění, nýbrž vidění v určitém ohledu pravdivější, resp. věrnější skutečnosti. Paradoxně tedy filmová fotogenie zcela přetváří povahu věcí a zároveň jí zůstává věrná, resp. odhaluje cosi autentického. Jak lze smířit tato zdánlivě protichůdná stanoviska? Především je třeba říci, že Epstein nechápe skutečnost jako něco fixního a stabilního. Skutečnost není, nýbrž vytváří se⁴¹, a je tak něčím neustále se proměňujícím a pohybujícím (zde je opět patrná ozvěna bergsonismu). Její těžiště se proto přesouvá do subjektu, jímž je utvářena – a tím je v případě filmu nejen samotný filmový aparát jakožto svébytně poznávající přístroj, ale také filmový divák, jenž v rámci divácké zkušenosti aktivuje zejm. nevědomé a citové složky svého poznávání. Film odhalující je tedy zároveň filmem tvořícím. Vznikající fotogenie pak není ani v předmětu, ani ve filmu – je spíše potenciálem uskutečňovaným teprve ve střetu mezi divákem, filmovým médiem a pro-filmovou realitou (přičemž právě nevědomý, resp. také afektivní a tělesný způsob poznávání má v tomto triadickém vztahu významnou roli).

1.4. Epstein kabalistou

Zdá se, že filmový svět nestojí proti nějakému „skutečnému“ světu. Oba světy na sebe spíše vzájemně působí, jsou jeden s druhým provázány. Lze také říci, že filmový svět je jen odlišným „překladem“⁴², manifestací jedné a té samé skutečnosti, která je vždy v procesu stávání se. Filmový aparát sice „vyrábí plazmu“⁴³ zcela nové skutečnosti, ta však není o nic méně pravdivá – skrze ni se naopak ukazuje, že povaha věcí není fixní (tak, jak nám ji představuje běžné vnímání), nýbrž že vždy teprve vzniká. Vše je tak vzájemně propojeno ve své mnohoznačnosti,

³⁹ Dle interpretace Gordona Sullivana Epsteinův film naopak pouze aktivuje jakousi latentní schopnost přítomnou v lidské mysli, trénuje lidský intelekt, který je posléze již schopen odlišného přístupu k realitě i bez pomoci filmu. Viz Sullivan, *We Do Not Look At Them As They Really Are*, s. 406–427.

⁴⁰ Netýká se rovněž pouze vnímání vizuálního, jak se zdá z Turveyho interpretace. Jak poznamenává Wall-Romana, nejen v Epsteinově pojetí je vidění rovněž haptické, kinestetické, projektivní. Viz Wall-Romana, *Epstein's Photogénie as Corporeal Vision*, s. 63.

⁴¹ Parafrázováno z Epstein, *Mysliaci stroj*, s. 109.

⁴² „A pak je tu kinematograf, který hravým způsobem překládá veřejně vesmír [...]“ Epstein, Jean, *Écrits sur le cinéma, 1921–1953: édition chronologique en 2 volumes, tome 1: 1921–1947*. Paris: Éditions Seghers 1974, s. 407.

⁴³ Epstein, *Mysliaci stroj*, s. 109.

předměty skutečnosti nelze vnímat jako samostatné, „zapečetěné“ prvky – jsou v neustálém pohybu, působí na sebe, obsahují v sobě (virtuálně) mnohost všeho ostatního. Epsteinovo pojetí skutečnosti je tedy holistické – její součásti svou spřízněností vykazují jednotný celek a všechny navíc sdílí tutéž společnou podstatu, totiž „duši“, která „je ve všem“⁴⁴. Proto je schopnost filmu odhalovat duši věcí (tj. jeho animismus) pro Epsteina tolik zásadní – díky ní se svět jeví jako jeden velký organismus, jehož provázané prvky jsou všechny živoucí a oduševnělé.

Je patrné, že tato propojenost všech rovin skutečnosti, majících jeden společný základ, má své mysticko-náboženské konotace. U Epsteina nicméně nejde jen o povrchní souvislost – jeho pojetí reality (i její filmové transformace) je hluboce zakořeněné zejm. v myšlenkové tradici židovské mystiky, totiž v kabale, jakož i v myšlení parcelsovském, které z kabaly v mnohém čerpá.⁴⁵ Obě tradice pak vycházejí rovněž z novoplatónské filosofie a mystiky.⁴⁶ Důležitost těchto vlivů na Epsteinovo myšlení o filmu přitom není pouze záležitostí interpretace – v Epsteinových textech se opakovaně setkáváme s jejich explicitními projevy⁴⁷, a nemalou roli budou hrát rovněž v mém pátrání po Epsteinově „filmovém já“, pročež bude užitečné se na ně v závěru této kapitoly zaměřit.⁴⁸

⁴⁴ „Předměty jsou gnómové, plní ducha [...]. Natáčí se duše, která je všude [...]. Celý širý svět má tuto průhlednou tvář života.“ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 175.

⁴⁵ Kabalistickým vlivům na Epsteinovo myšlení se ve svých textech věnuje především Wall-Romana, rovněž Tom Paulus ve svém pojednání o vlivech na Epsteina a Godarda: Paulus, Tom, *Between Ecstasy and Lament: Revelationism and Messianism in Epstein and Godard*. In: Gelber, Mark H. – Sjöberg, Sami (eds.), *Jewish Aspects in Avant-Garde: Between Rebellion and Revelation*. Berlin – Boston: De Gruyter 2017, s. 193–206.

⁴⁶ Souvislostem mezi myšlením Epsteinovým a Plótinovým se věnuje Steve Choe v *The One in Photogénie: Plotinus and Jean Epstein*. In: Botz-Bornstein, Thorsten – Stamatellos, Giannis (eds.), *Plotinus and the moving image*. Leiden, The Netherlands: Brill Rodopi 2017, s. 28–43.

⁴⁷ Mimo zmínky napříč celým Epsteinovým dílem nalezneme např. samostatnou stať nazvanou „My kabalisté“ (*Nous kabbalistes*. *L'Esprit Nouveau* 15, 1922, s. 1709–1713). Epstein rovněž kabale věnuje velkou část svého spisu *Lyrosophie* (*La Lyrosophie*. Paříž: Les éditions de La Sirène 1922).

⁴⁸ Čerpat budu zejm. z práce Gershoma Scholema, mezinárodně uznávaného akademika zabývajícího se kabalou, a to ze dvou jeho knih: *On the Kabbalah and Its Symbolism*. New York: Schocken Books 1969; *Major Trends in Jewish Mysticism*. New York: Schocken Books 1995. Dále z práce předního českého znalce židovské mystiky Vladimíra Sadka, a to rovněž ze dvou jeho (částečně se překrývajících) knih: *Židovská mystika*. Praha: Agite/Fra 2009; *Židovská mystika v Praze*. Praha: Společnost židovské kultury 1992. Co se týče parcelsovského myšlení, budu čerpat ze spisu Carla Gustava Junga věnovaného Paracelsovi (*Paracelsica: Dvě studie o renesančním mysliteli a lékaři*. Praha: Vyšehrad 2019) a z úvodů ke dvěma výborům Paracelsových spisů: Jacobi, Jolande, *Paracelsus: His Life and His Work*. In: Jacobi, Jolande (ed.), *Paracelsus: Selected Writings*. Princeton: Princeton University Press 1995, s. xxxvii–lxxii; Goodrick-Clarke, Nicholas, *The Philosophy, Medicine, and Theology of Paracelsus*. In: Goodrick-Clarke, Nicholas (ed.), *Paracelsus: Essential Readings*. Wellingborough: The Aquarian Press 1990, s. 23–37.

1.4.1. Holismus

Dle kabalistického pojetí kosmu je „vše navzájem spojeno a sjednoceno“⁴⁹ – tento harmonický celek skutečnosti je však zároveň nesmírně složitým systémem prochnutým hlubokou vnitřní dynamikou⁵⁰. Utvářen je především „duchovními světy“, tzv. sefiroty, které jsou vzájemně provázané (a podobají se novoplatónským „emanacím“ z božského Jednoho), přičemž náš pozemský svět je až posledním „odleskem“ těchto vyšších duchovních světů.⁵¹ Takový svět je pak, jak jsme viděli i u Epsteina, jedním velkým organismem, „bytostí pulsující vlastním životem“⁵². Rovněž kabala tedy považuje vše za živoucí a oduševnělé.⁵³ Vzájemná provázanost duchovních světů má navíc holografický charakter – tj. jednotlivé sefiroy jsou vnitřně nekonečné a každá v sobě obsahuje nekonečné množství prvků z ostatních sefir.⁵⁴

Podobně holistická a novoplatónismem inspirovaná je kosmologie renesančního lékaře, alchymisty a filosofa Paracelsa – v jeho pojetí je Bohem stvořený svět jednotným organickým celkem, „makrokosmem“, jenž se manifestuje v mnohosti různých „mikrokosmů“. Všechny stvořené věci jsou tedy opět obdařené duchem, vlastním životem, a smysl dávají ve své vzájemné provázanosti jakožto součásti jednoho integrovaného celku⁵⁵. Pro paracelsovské i kabalistické myšlení je přitom příznačné, že vztah makrokosmu a mikrokosmu líčí pomocí analogií a vykreslují jejich symbolické podobnosti.⁵⁶

1.4.2. Poetizace vědění

Spřízněnost nacházejí oba systémy zejména mezi člověkem jako mikrokosmem a celkem světa jako makrokosmem. Stejně jako je člověk malým vesmírem, obsahujícím či zrcadlícím veškeré

⁴⁹ Sadek, *Židovská mystika v Praze*, s. 8.

⁵⁰ Sadek, *Židovská mystika*, s. 85.

⁵¹ Celý duchovní vesmír je „přechodem od ducha k látce, od jednoty k mnohosti, od existence mimo prostor a čas k existenci časoprostorové, od Boha k člověku“, což také znamená, že „neexistuje věc dole, která by neměla svůj základ nahoře“, jinými slovy i zcela poslední instance kabalistického systému v sobě obsahuje základ vyšších světů. Viz Sadek, *Židovská mystika*, s. 66.

⁵² Tamtéž, s. 49.

⁵³ Viz např. následující kabalistická teze připomínající Epsteinovy popisy filmového animismu: „Vskutku nenalezeš na světě věc, i co se týče minerálů jako je prach a kámen, jež by v sobě neměla život a duši [...]“. Sadek, *Židovská mystika v Praze*, s. 37.

⁵⁴ Tamtéž, s. 29.

⁵⁵ Jacobi, *Paracelsus: His Life and His Work*, s. xlv.

⁵⁶ Goodrick-Clarke, *The Philosophy, Medicine, and Theology of Paracelsus*, s. 26.

vesmírné roviny, je i vesmírný celek jakýmsi obrovským člověkem – kabalistický systém sefirot, utvářejících veškerou skutečnost, je tak vyobrazován nejen jako tok božského světla skrze kmen a větve kosmického „stromu života“, ale také analogicky k lidskému organismu jako „velký“ či „prvotní“ člověk.⁵⁷ Z této analogické struktury pak vyplývá především to, že se člověk může k vyšším duchovním světům, tj. k podstatě skutečnosti, určitým způsobem vztahovat, zakoušet je, i s nimi přímo interagovat a ovlivňovat je.⁵⁸

K mystickému pochopení skutečnosti nicméně nedochází skrze diskurzivní myšlení – mystik je veden spíše svou intuicí, uchopuje veškerenstvo v jeho totalitě, a to přímo a okamžitě, v jakémisi mystickém „ted“⁵⁹. Jeho poznání je tedy hluboce osobní a takřka pohlcuje celou jeho bytost⁶⁰, což také znamená, že vědoucí se na určité rovině s věděným předmětem ztotožňuje, nechává se jím prostoupit, a právě díky tomu dospívá k celistvějšímu a dokonalejšímu uchopení jeho podstaty. Jak poznamenává sám Epstein, kabalista nepovažuje svět za vnější, vše je pro něj introspekci⁶¹, kategorie vnitřku a vnějšku, subjektu a objektu, splývají v jedno, poznání světa je poznáním sebe sama.⁶²

Takto intimně osobní poznání tedy nutně představuje „vpád citu“⁶³ do oblasti rozumu, což je pro Epsteina zásadní – kabalistická syntéza rozumu a citu je základem pro Epsteinův vlastní pojem „lyrosophického“ systému, jehož případem je mimo kabalou právě také film. Popsaný charakter mystického zakoušení skutečnosti lze tedy aplikovat i na poznání, jež zprostředkovává filmové médium – jak jsem již výše rozvedl, skrze film je realita, mj. i díky „neurastenické únavě“⁶⁴ moderního diváka, zakoušena především na úrovni nevědomí, citů a tělesných vjemů.⁶⁵ Zkušenost filmového diváka se tak podobá mystické vizi, celistvému momentálnímu vhledu do duchovního světa, intimnímu prožití analogických vztahů s makrokosmem, tak jak je popisují kabalisté i paracelsiáni. Ostatně Epstein se mysticko-

⁵⁷ Tzv. Adam Kadmon – viz např. Sadek, *Židovská mystika v Praze*, s. 30.

⁵⁸ Což má v kabalistické tradici význam pro praktikování rituálu a magie, viz např. Scholem, *On the Kabbalah and Its Symbolism*, s. 123 a 128.

⁵⁹ Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, s. 27.

⁶⁰ Goodrick-Clarke, *The Philosophy, Medicine, and Theology of Paracelsus*, s. 23.

⁶¹ Epstein, *La lyrosophie*, s. 75.

⁶² Viz také u Paracelsa: Jacobi, *Paracelsus: His Life and His Work*, s. xlvii–xlvi.

⁶³ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 84.

⁶⁴ Tamtéž, s. 105 a 111.

⁶⁵ Např. aspekty moderní psychologie nevědomí předjímá již Paracelsus, na což poukazuje mj. sám Carl Gustav Jung, viz *Paracelsica*, s. 104.

náboženským popisům filmových schopností nevyhýbá: „film je nadpřirozený svou podstatou“⁶⁶, „přiznává nejdůležitější hodnotu tomu, co zvnějšku zobrazuje akty myšlení“⁶⁷, „objevuje všechny věci z jejich božského hlediska, odhaluje jejich symbolický profil, jejich široký analogický význam a jejich vzhled osobní existence“⁶⁸, povzbuzuje diváka k myšlení „mimo slova a před slovy, totiž podle pocitové a magické mystiky obrazů“⁶⁹ – to je jen několik z mnoha příkladů, s nimiž se v Epsteinových textech setkáváme.

Souvislost filmového a mystického poznání je nicméně hlubší – týká se zejména těsného vztahu mezi písmem (resp. jazykem) a kosmem. V kabalistickém pojetí má totiž stvoření veškeré skutečnosti v základu číselnou a slovní povahu – cesty božského tvoření odpovídají jednak deseti sefirám jakožto „duchovním pračíslicím“, jednak dvaadvaceti písmenům hebrejské abecedy (jimž gematrická tradice rovněž přiřazuje numerickou hodnotu).⁷⁰ Jazyk zkrátka není chápán jako pouhý prostředek komunikace, nýbrž jako odraz duchovní podstaty světa, a má tedy svou mystickou hodnotu⁷¹. Jméno je „pramenem všech věcí“⁷², odpovídá skutečným předmětům, resp. spočívá v samém jejich jádru. Epstein zde navazuje a přenáší kabalistické chápání jazyka na jazyk specificky filmový – „film pojmenovává, ale jen vizuálně, věci a já jako divák ani na vteřinu nepochybuji o tom, že skutečně existují“⁷³, „nikdy, ani v kabale, nebylo pojmenovávání natolik blízko tvoření“⁷⁴. V souladu s důrazem kabalistů na symbolické zobrazování neviditelných a nevyjádřitelných dimenzí skutečnosti⁷⁵ se tedy Epstein domnívá, že vizuální jazyk filmu je přesně tím magickým nástrojem, jenž je schopen se do světa „vpsívat“⁷⁶ a skutečnost zároveň odhalovat

⁶⁶ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 100.

⁶⁷ Tamtéž, s. 111.

⁶⁸ Tamtéž, s. 137.

⁶⁹ Epstein, *Écrits sur le cinéma 1*, s. 408.

⁷⁰ Sadek, *Židovská mystika*, s. 48–49.

⁷¹ Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, s. 17. Patrný je zde vliv neoplatonismu i pythágořeismu, viz např. Sadek, *Židovská mystika*, s. 49.

⁷² Scholem, *On the Kabbalah and Its Symbolism*, s. 45.

⁷³ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 112.

⁷⁴ Epstein, *La lyrosophie*, s. 93.

⁷⁵ Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, s. 27.

⁷⁶ „[...] Kabala, jejíž ztotožnění mezi písmem a kosmem formovalo jeho pojetí filmu jako formy psaní přímo spojeného se světem.“ Wall-Romana, Christophe, *From Lyrosophy to Antiphilosophy: The Thought of Cinema in Jean Epstein*. In: Herzogenrath, Bernd (ed.), *Film as philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2017, s. 92.

i utvářet. Jak upozorňuje Tom Paulus, filmový „jazyk“ nás v tomto smyslu navrací spíše do jakéhosi edemického stavu, „primitivního“ světa, v němž ještě neexistují slova ani rozdělení na označující a označované, a v němž všechny bytosti mluví stejným němým jazykem „toho, co je evidentní“.⁷⁷

Nyní znovu vidíme, že paradox vznikající mezi fotogenickou irealitou (tj. způsobem, jímž fotogenie transformuje předměty skutečnosti a vytváří předměty nové a „ne-skutečné“) a fotogenickou pravdivostí (tj. způsobem, jímž fotogenie zároveň odhaluje ze skutečnosti cosi pravdivého a autentického) je paradoxem pouze zdánlivým. Právě cit, který působí na subjektivní rovině poznání, totiž podle Epsteina (i podle kabaly) poskytuje pravdu bližší a přesnější, než jakou nám poskytuje rozum. Ireality pak nabývá skrze pocit své přesvědčivosti, a tudíž pravdivosti. V rámci filmového zprostředkování tedy vidíme předměty pouze tak, jak k nám přilnuly: „Film by měl být od nynějška nazýván takto: snímání iluzí srdce. [...] Nejsme vlastně schopni vidět je [předměty] takové, jaké ve skutečnosti jsou.“⁷⁸ Jak poznamenává Katie Kirtland⁷⁹, pravdivost se tím proměňuje spíše v jistotu, a to jistotu osobní zkušenosti, citu.⁸⁰ Epstein přesouvá její těžiště z objektu do subjektu⁸¹, což ostatně není pro moderní myšlení nic neobvyklého.⁸² Filmový svět je tak zcela osvobozený od svého referentu – a právě v tom spočívá jeho magický charakter⁸³, díky němuž je divák schopen zapomenout na „normalitu“⁸⁴ a nahlédnout do nové skutečnosti, jež však není o nic méně pravdivá:

„Poznání zprostředkované pomalým, abstraktním a přísným rozumem je promíseno s poznáním dosaženým skrze pocit – totiž skrze poezii, okamžitou, konkrétní a pružnou, jíž nabýváme přímo, zejména z toho, co vidíme. Paradoxně je návrat ke konkrétnímu rovněž návratem k mystickému, k mystice

⁷⁷ Paulus, Tom, *Between Ecstasy and Laments*, s. 195.

⁷⁸ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 165–166.

⁷⁹ Kirtland, Katie, *The Cinema of the Kaleidoscope*. In: Keller – Paul (eds.), *Jean Epstein*, s. 103.

⁸⁰ „Láska si je sama sebou jista.“ Epstein, *La lyrosophie*, s. 43.

⁸¹ Kirtland, *The Cinema of the Kaleidoscope*, s. 103.

⁸² „[...] Proto se pravdivost iluze může náhle jevit mnohem podstatnější než skutečný otisk reality.“ poznamenává o moderní myslí Kateřina Svatoňová (*Odpoutané obrazy*, s. 45).

⁸³ Magickým charakterem filmu se podrobně zabývá Rachel Moore ve své knize *Savage Theory: Cinema as Modern Magic*. Durham – London: Duke University Press 2000.

⁸⁴ Svatoňová, *Odpoutané obrazy*, s. 143.

krásy, dobroty, pravdy, která již není neměnná, ale neustále se pohybující, vždy relativní a nekonečně proměnitelná.“⁸⁵

„Je objeována nová realita, realita slavnosti, která je z pohledu pracovního dne falešná, a ten je zase falešný pro nejvyšší jistoty poezie. [...] Můžeme jasně pozorovat řetězec myšlenek a snů, toho, co by se mohlo nebo mělo stát, toho, co bylo, toho, co nikdy nebylo a ani nebude, tajemnou formu citů, strašlivou tvář lásky a krásy, a konečně duši samotnou! *Poezie je tedy skutečná a existuje stejně reálně jako oko.*“⁸⁶

Jestliže je film tímto „skutečným“ mysticko-poetickým poznáním, jakou přesně povahu budou mít předměty, které v něm nalezneme? A jestliže jejich identita bude vždy „nekonečně proměnitelná“, jak lze vůbec pojímat onu „duši“, která v těchto předmětech (potažmo v lidské bytosti) spočívá a kterou podle Epsteina můžeme skrze film pozorovat?

⁸⁵ Epstein, *Écrits sur le cinéma 1*, s. 410.

⁸⁶ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 150–151 (má kurzíva).

2. Já jako objekt v časoprostoru

„Filmové já“, na něž se v následujících dvou kapitolách zaměřím, je jedním z předmětů filmové „skutečnosti“. Jelikož naše běžné lidské vnímání je filmem modifikováno, načež filmový svět nabývá odlišných charakteristik, bude třeba nejprve vyjasnit, za jakých podmínek se lze vůbec k takové entitě vztahovat. Budu tedy nejprve lidskou osobnost pojímat jako objekt, jenž skrze filmovou „transformaci“ získává svou specifickou (tj. fotogenickou) povahu a jejíž divák může pozorovat jako součást filmového časoprostoru.

2.1. Viditelná duše

Jestliže má být lidské já objektem viditelným skrze filmový obraz, vyvstává otázka po jeho substancialitě, resp. otázka, zda toto já disponuje nějakou svou (viditelnou) materialitou, kterou by film mohl zjevovat, a zda má také své nemateriální aspekty, jež se buďto do těch materiálních přímo promítají, nebo jsou pro vnímání naopak zcela nepřístupné. Takto dualisticky však Epstein daný problém nepojímá – jak jsem ukázal v předchozí kapitole, jeho chápání skutečnosti je holistické a anti-dualistické, což znamená, že hmotné tělo na jedné straně a nehmotného ducha na straně druhé nepojímá jako zcela odlišné substance, nýbrž jako dva druhy jedné a téže skutečnosti, jako perspektivy, které jsou sice rozdílné, avšak vždy také nekonečně zaměnitelné v závislosti na časoprostorových podmínkách, za nichž se vnímání uskutečňuje.

Duch a hmota, resp. mysl a tělo, jsou tedy protikladné pouze relativně. Podle Epsteina nicméně takto nedualistické pojetí skutečnosti není lidskému vnímání vlastní, naopak – mezi ducha a hmotu i jiné zdánlivě protikladné skutečnosti běžně klademe ostré hranice a teprve vlivem filmu dochází k jejich rozrušení: „Díky filmovému zobrazení odhalujeme křehkou svévolnost hranic, jež jsme vytvořili mezi anorganickým a organickým, nehybným a živoucím, mezi tělem a duší, pudem a inteligencí, hmotou a myslí.“⁸⁷ Filmový časoprostor je totiž, jak uvidíme později, nestabilní, díky čemuž se nestabilními stávají i ony zdánlivě protikladné skutečnosti. Mezi hmotou a duchem pak není v podstatě žádný rozdíl – skutečnost se pouze

⁸⁷ Epstein, *Écrits sur le cinéma 2*, s. 23.

jeví jako „více či méně hmotná“ a „více či méně duchovní“⁸⁸ podle toho, z jaké perspektivy (tj. za jakých časoprostorových okolností) na ni pohlížíme – vždy je tedy „hmotou i duchem“⁸⁹ současně.

Ukazuje se, že objekt filmového světa má v Epsteinově pojetí potenciální a relativní charakter – je tím, čím *může* být, a to v rámci proměnlivých podmínek, za nichž je vnímán. V případě duality ducha a hmoty tento charakter souvisí především se schopností filmu zrychlovat a zpomalovat čas, přičemž zrychlování času objekt „oživuje a zduchovňuje“, zatímco zpomalování času jej „umrtvuje a zhmotňuje“⁹⁰. „Duši“ v tomto případě Epstein přisuzuje tomu, co je pohyblivé a živé, načež film má pouze rozšiřovat či zužovat rozsah předmětů, jež takových rysů nabývají či pozbývají.

Je však třeba jít dále – podle Epsteina totiž film neodhaluje pouze tuto potenciální „duševnost těla“ (resp. jeho pohyblivost a živost), nýbrž stejně tak i „váhu myšlenky“⁹¹. Epstein dokonce tvrdí, že schopnost filmu „zobrazit myšlenku“⁹², tj. skrze tělo zachytit a zviditelnit i vnitřní, psychickou realitu, je jeho nejvlastnějším rysem.⁹³ Epsteinovo tvrzení nelze chápat tak, že by film jaksi dodatečně zhmotňoval jinak zcela nehmotné entity – spíše ukazuje, že i psychická realita má svůj hmotný a viditelný rozměr. Epstein přitom vychází z přesvědčení, že „vše je v podstatě jen myšlenkou“⁹⁴, avšak ona „myšlenka“ prochází spektrem od nehmotného k hmotnému na základě své měnící se kvantity.⁹⁵ Film pak právě díky své schopnosti manipulovat s časoprostorem, resp. s „množstvím pohybu v čase“⁹⁶, odhaluje „hlubokou rovnocennost kvality a kvantity“⁹⁷, jejich vzájemnou provázanost v jednom celku, který je „spoluvariantou celku časoprostorového“⁹⁸. Tím se Epstein zcela rozchází s bergsonovským dualismem – kvalita a kvantita, stejně jako duch a hmota, jsou jen

⁸⁸ Epstein, *Écrits sur le cinéma 1*, s. 385.

⁸⁹ Tamtéž.

⁹⁰ Epstein, *Mysliací stroj*, s. 34–35.

⁹¹ Tamtéž, s. 12.

⁹² Epstein, *Écrits sur le cinéma 1*, s. 410.

⁹³ Viz také Epstein, *Poetika obrazů*, s. 110: „Spirituální umění. Mysl je zaznamenávána, a to tak dobře, že přehlušuje všechno ostatní a platí jen ona.“

⁹⁴ Epstein, *Écrits sur le cinéma 1*, s. 382.

⁹⁵ Tamtéž.

⁹⁶ Epstein, *Mysliací stroj*, s. 77.

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ Tamtéž, s. 75.

relativními projevy jediné skutečnosti, podobně jako se jediný paprsek světla rozkládá na rozličné barvy duhy: „každý pohyb tělesa v časoprostoru usměřuje jeho světelné spektrum podle rychlosti pohybu buď k červené nebo k fialové barvě, a právě tak spektrum jeho podstaty usměřuje k hodnotám hmotným nebo duchovním“⁹⁹.

Jaké důsledky má Epsteinův anti-dualismus pro filmové já? Především z něj vyplývá, že filmové já, ať už má jakékoliv vlastnosti, lze skutečně *vidět* v rámci filmového obrazu jako určitou psychofyzickou entitu, tedy existenci, jejíž psychické aspekty (u Epsteina se setkáváme s dojisté míry zaměnitelnými pojmy „vědomí“, „myšlení“, „osobnosti“ či „duše“) mají svůj základ v její tělesnosti. Daniel Pitarch Fernández, zabývající se Epsteinovým pojetím tělesnosti, vystihuje tuto základní podstatu lidského já obdobně: „kombinace materiálních částí vytváří imateriální charakteristiky“¹⁰⁰ (tedy kvantita utváří kvalitu), pročež „tajemství lidského já, jeho nejintimnější pravda a struktura, musí být nalezeny uvnitř, v jeho mase, neboť duše je inkarnovaná“¹⁰¹. Za zmínku stojí rovněž analogie Malcolma Turveyho, dle níž lze Epsteinovo filmové vidění různorodých psychických entit interpretovat podobným způsobem jako tzv. *aspekty* ve filosofii Ludwiga Wittgensteina¹⁰²: stejně jako osobnost či duše u Epsteina jsou i Wittgensteinovy aspekty ve své podstatě viditelné přímo v hmotné skutečnosti (resp. virtuálně v obraze), aniž bychom jim zároveň mohli přiřknout jakékoliv popsitelné a lokalizovatelné materiální vlastnosti. Při postřehnutí aspektu zkrátka vidíme jinak, nově, odhalujeme přímo v objektu něco, co jsme v něm dosud nespatořovali. Detailnějšímu srovnání filmového a aspektuálního vidění jsem se věnoval jinde¹⁰³, zde jej nicméně zmiňuji jako příklad ilustrující Epsteinovo tvrzení, že filmové médium umožňuje

⁹⁹ Tamtéž, s. 43.

¹⁰⁰ Fernández, Daniel Pitarch, *Geography of the Body: Jean Epstein's Poetics and Conceptualization of the Body in his Unpublished Writings. Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 7, 2013, s. 57.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 58.

¹⁰² Viz Turvey, Malcolm, *Jean Epstein's Cinema of Immanence: The Rehabilitation of the Corporeal Eye. October* 83, 1998, s. 25–50 a Turvey, *Doubting Vision*, 49–78.

¹⁰³ V návaznosti na Turveyho jsem se ve své seminární práci pokusil pomocí Wittgensteinových aspektů interpretovat a osvětlit zejm. Epsteinovo pojetí filmového světa jako něčeho nehotového, vždy dotvářeného až v rámci divácké zkušenosti samotným diváckým subjektem. Viz Kůs, Matěj: *Jean Epstein, Ludwig Wittgenstein a „filmově-aspektuální“ vidění*. Dostupný na WWW: <<https://www.academia.edu/83348328>>. [cit. 03. 04. 2023].

doopravdy *vidět* i rozměry existence, které striktní materialismus přehlíží¹⁰⁴, a že karteziánský dualismus těla a duše v něm zcela selhává¹⁰⁵.

Osobnost, jež ve filmu „prosvítá“¹⁰⁶ skrze lidské tělo, pak není jakousi mysticky nejasnou duchovní entitou, nýbrž přímo pozorovatelným aspektem časoprostorové skutečnosti. Jakmile se však pokusíme zachytit její povahu, zjistíme, že podobně jako dle Wittgensteina postihujeme věci v proměnlivých aspektech, aniž by docházelo k jakémukoli změně jejich materiality, tak je i lidské já skrze film zobrazeno zcela odlišným způsobem, než jak jej vnímáme mimo filmové zprostředkování – jeho stabilita je rozkolísána, ukazuje se v nových vztazích a perspektivách, s proměněnou identitou a s rozšířenou individualitou. Abychom tedy mohli povahu filmového já jakkoliv postihnout, bude dále třeba vyjasnit, jak přesně se mění identita objektů v rozkolísaném filmovém časoprostoru.

2.2. Mnohoznačný svět

Určení specifických vlastností filmového časoprostoru je v rámci Epsteinova myšlení o filmu klíčové. Podle Epsteinova totiž nic nemůže existovat bez pohybu, a veškerá realita tak musí být nutně umístěna v prostoru a v čase¹⁰⁷ – charakter čehokoliv, na co se zaměříme, se proto bude odvíjet od časoprostorové struktury, v níž je daný předmět zakoušen. Časoprostor filmu se pak dle Epsteinova vyznačuje v první řadě svou neoddělitelností¹⁰⁸: čas není ničím jiným než čtvrtým rozměrem prostorové (tj. trojrozměrné) skutečnosti, a o všech těchto čtyřech rozměrech lze uvažovat obdobným způsobem, v rámci jednoho nerozlučitelného celku – jak uvidíme dále, všechny jsou manipulovatelné, resp. lze je rozličně ohýbat, ale především je lze všechny *vidět*, tzn. že i čas je podle Epsteinova přímo pozorovatelný v samotné duchovně-hmotné skutečnosti. Lidské vnímání toho ovšem není běžně schopno, objekty spíše znehybňuje¹⁰⁹, nedokáže

¹⁰⁴ Viz Cerbone, David R., (Ef)Facing the Soul: Wittgenstein and Materialism. In: Day, William – Krebs, Victor J. (eds.), *Seeing Wittgenstein Anew*. Cambridge: Cambridge University Press 2010, s. 161.

¹⁰⁵ Turvey, Jean Epstein's Cinema of Immanence, s. 48.

¹⁰⁶ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 175.

¹⁰⁷ Epstein, *Mysliaci stroj*, s. 99.

¹⁰⁸ „Film nedokáže zobrazit prostorové rozměry bez jejich temporality. Naše mysl rozebírá fenomény po vzoru kantovské analýzy prostoru a času. Svět, který vidíme na plátně, nám ukazuje tělesa-trvání v nepřetržité syntéze času a prostoru. Film nám předkládá časoprostor jako něco samozřejmého.“ Epstein, *Écrits sur le cinéma 2*, s. 89–90.

¹⁰⁹ Epstein zde uvažuje obdobně jako Bergson – tj. chápe vnímání jako akt izolování předmětu od všech jeho časoprostorových interakcí a souvislostí, protože není schopno pojmut realitu v její mobilitě.

zkrátka pojmout současně s jejich třemi prostorovými rozměry i jejich rozměr temporální (tedy pojmout je jako jeden časoprostorový celek). Film naopak zobrazuje předměty ve všech čtyřech rozměrech najednou¹¹⁰, je strojem, který vždy „myslí v čase“¹¹¹, a právě proto „představuje svět v jeho všeobecné a nepřetržité pohyblivosti“¹¹². Spíše než o „předmětech“ je pak řeč o „událostech“ jakožto čtyřrozměrných časoprostorových celcích.

Podle Epsteina je film jediným nástrojem, který dokáže takový čtyřrozměrný předmět-událost uchopit a zobrazit (což Epstein chápe jako jistou formu „jasnozřivosti“¹¹³).¹¹⁴ Nicméně jak jsem již naznačil, rozhodující schopností filmu není pouze tato syntéza času a prostoru, nýbrž teprve jejich zmnožení a rozkolísání. Filmová fotogenie totiž není pouhou reprodukcí existujícího časoprostoru nebo napodobeninou lidského vnímání – je vždy něčím novým, něčím zcela nezávislým na běžných časoprostorových podmínkách. Divák je tak od svých navyklých způsobů vnímání osvobozen a je mu dovoleno „experimentálně modifikovat časové souřadnice pohledu na fenomény, tušit, co by vůbec bylo možné dozvědět se o universu pomocí jiných, téměř zázračných zobrazení“¹¹⁵. Vznikající filmový časoprostor není ani jeden, ani absolutní, takových časoprostorů je naopak nespočetně mnoho a všechny jsou ve své podstatě „neskutečné“, nakolik jsou pouze množstvím perspektiv a relativních vztahů mezi jevy. Povaha filmového časoprostoru tkví jak se zdá zejména v jeho variabilitě a nestabilitě – všechny jeho čtyři rozměry, tj. prostorové i časové vztahy, jsou poddajné a podléhají nespočtu proměnlivých zobrazení.

V případě prostoru se pluralita filmových zobrazení projevuje jeho dezorganizací – ve filmu se jakákoliv představa absolutního a homogenního prostoru zcela rozpadá, setkáváme se naopak s prostorem rozrůzněným do množství fragmentů a perspektiv, v nichž chybí jakékoliv trvalé prostorové vlastnosti: „každé přemístění přístroje, každý záběr ostatně

¹¹⁰ Zde se však Epstein s Bergsonem rozchází – Bergson totiž přirovnává lidské vnímání právě k tomu filmovému, neboť obdobně jako by vyjímá z reality jednotlivé nehybné snímky. Více viz Turvey, Epstein, Bergson, and Vision, s. 94–97. O Epsteinově obratu proti Bergsonovi viz také Wall-Romana, *Jean Epstein: Corporeal cinema and film philosophy*, s. 71–73.

¹¹¹ Epstein, *Mysliaci stroj*, s. 26.

¹¹² Epstein, *Poetika obrazů*, s. 195.

¹¹³ Tamtéž.

¹¹⁴ Viz také tamtéž, s. 194: „Kinematografie je v současné době jediný nástroj, který událost zachycuje v systému všech čtyř souřadnic. V tom se projevuje její nadřazenost nad lidským duchem, jenž patrně není uzpůsoben tak, aby snadno uchopil čtyřrozměrný kontinuální celek.“

¹¹⁵ Tamtéž, s. 195.

odhalují jisté uspořádání prostoru, vždy poněkud neurčité, často komplikované náhodnými okolnostmi¹¹⁶. Takový prostor je pak rovněž decentralizovaný a chybí mu i jakékoliv jednotné (lidské) měřítko, resp. orientační bod – divák, který si jej běžně sám egocentricky ustavuje, najednou není schopen „přesně a bezprostředně určit postavení a rozměry předmětů, které posloužily filmovému zobrazení jako modely“¹¹⁷, neboť „postavení vzhledem k předmětu není tak dostatečně definováno, aby bylo možno založit na něm přesný srovnávací systém.“¹¹⁸

V roztržitém prostoru na nespočet možných pohledů se ukazuje určitá destruktivně analytická mohutnost filmového média¹¹⁹ – svět se rozpadá, sledujeme pouze jeho fragmenty, které však svou četností znovu utvářejí jakýsi neúplný a zmatený¹²⁰ celek. Jak poznamenává Stuart Liebman, Epstein zároveň vyzdvihuje a oceňuje způsob, jímž film „neúprosně vrhá samé základy každodenní existence do stavu krize“¹²¹, přičemž je rozptýleno nejen pomyslné karteziánské cogito „přecházející v cosi nestabilního, v nahodilý a momentální výběr sestavený ze zdánlivé nekonečnosti rozličných perspektiv“¹²², ale také samotné těleso, jež „se stává něčím rozpadnutým, nepolapitelným a nehmatatelným, spíše nesourodou ideou než pevnou látkou, ohraničenou masou“¹²³. Pro Epsteina je nicméně tato destrukce zároveň produktivní – mnohost perspektiv, jakkoliv zmatených a roztržitých, dokáže skutečnost zobrazit v jistém smyslu věrněji a úplněji: „Objektiv by se měl přibližovat a vzdalovat, snímat ji zleva i zprava. Je třeba uchopit daný předmět co nejpřesněji a ze všech stran.“¹²⁴ Takto zhuštěné poznání je sice bohatší na množství informací, resp. možných projevů či interpretací časoprostoru, ty ovšem nelze začlenit do klasického poznávacího systému, a tak je ani nelze

¹¹⁶ Tamtéž, s. 239.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 238.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 238–239.

¹¹⁹ Slovy Nicole Brenezové jde o „analytickou dekompozici“ (Brenez, *Ultra-moderna*, s. 95), Jennifer Wildová mluví o „analytické schopnosti ničit – znetvořit, od-soudit“ a navazuje na Epsteinovo přirovnání filmu k zrcadlení, v němž se k pozorovateli vrací množství zvětšených a znetvořených odrazů sebe sama. Wild, Jennifer, *Distance is [Im]aterial: Epstein Versus Etna*. In: Keller – Paul (eds.), *Jean Epstein*, s. 126.

¹²⁰ Výraz „zmatenost“ Epstein neuvádí v negativním smyslu – znamená spíše pluralitu a mnohoznačnost s nimiž film vybočuje z běžného lidského vnímání (zejm. od racionálního k iracionálnímu). Viz např. Epstein, *Poetika obrazů*, s. 252.

¹²¹ Liebman, Stuart, *Visitings Of Awful Promise: The Cinema Seen From Etna*. In: Allen, Richard – Turvey, Malcolm (eds.), *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2003, s. 98. Sám Epstein by jistě potvrdil: „Vše je v pohybu, v nerovnováze, v krizi.“ *Poetika obrazů*, s. 101.

¹²² Liebman, *Visitings of Awful Promise*, s. 98.

¹²³ Tamtéž.

¹²⁴ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 102.

uchopit logicko-rationálním způsobem, jenž by vyžadoval jejich redukovatelnost na jediné časoprostorové měřítko.¹²⁵ Opět se zde tedy setkáváme s iracionálním poznáním, s viděním světa, které je sice fragmentární a individualizované, avšak zároveň se má stát jakýmsi pronikavým vhledem do „syrové“ podstaty skutečnosti, připomínajícím ony mystické způsoby poznání, jejichž souvislost s poznáním filmovým jsem načrtl v první kapitole.¹²⁶

Obdobně variabilní a heterogenní je dle Epsteina i filmový čas. Běžně nezvratitelná kontinuita a orientace času je relativizována, pravidla lidského a zemského času již neplatí: vlivem střihu, projekce „pozpátku“ a jiných filmových technik je řazení událostí najednou zcela libovolné, následek může předcházet příčině a rozličné nesouvisející časy se mohou pojit v jednom kontinuálním celku: „Události nenásledují jedna druhou, a přesto si dokonale odpovídají. Fragments z několika let se objeví v jediném odpoledni. Budoucnost tryská mezi vzpomínkami.“¹²⁷ Schopnost filmu zrychlovat a zpomalovat čas relativizuje i způsob, jímž běžně měříme jeho trvání, a dovoluje nám „rozlišit to, co je z časového hlediska pro naše oko příliš oddělené nebo příliš stěsnané“¹²⁸, tedy libovolně čas zhušťovat a roztahovat. Ve spojení s variabilitou prostoru je pak film schopen odhalovat nové celky, vztahy a zákonitosti v prvním případě, či naopak detailní obsahy fenoménů v případě druhém.¹²⁹

Vyvstává nicméně otázka, jaké důsledky má elasticita filmového času na diváckou zkušenost jako takovou. Film nám sice umožňuje prožívat rozličné temporality, avšak ty se vždy směšují do jediného času, v němž naše divácká zkušenost probíhá, totiž do jakési „vizuální přítomnosti“¹³⁰. Tuto „přítomnost“ je třeba chápat nikoli ve smyslu prostého trvání, nýbrž spíše jako nejasný a ambivalentní čas, v němž „předmět současně je a byl nebo bude“¹³¹ a v němž se vše nepřetržitě pohybuje, tj. neustále směřuje k budoucnosti (proto také Epstein přisuzuje fotogenii charakteru imperativu a definuje ji jako „logaritmus pohybu“¹³², jako

¹²⁵ Tamtéž, s. 252.

¹²⁶ Např. Francesco Casetti mluví v této souvislosti o „epifanické vizi“. Viz Casetti, Francesco, *Eye of the Century: Film, Experience, Modernity*, translated by Erin Larkin – Jeniffer Pranolo. New York: Columbia University Press 2008, s. 32.

¹²⁷ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 62.

¹²⁸ Tamtéž, s. 240.

¹²⁹ Tamtéž, s. 241.

¹³⁰ Tamtéž, s. 268.

¹³¹ Tamtéž.

¹³² Tamtéž, s. 102.

„zrychlení samotné, protože je derivátem času“¹³³). Svět je zkrátka v neustálém stávání se a podle Epsteina jsme právě skrze filmové médium schopni takovou povahu času přímo zakoušet v jediné přítomnosti, tedy být svědky momentů váhání či anticipace, momentů, v nichž se minulost a budoucnost setkávají a zviditelňují v aktualitě filmového obrazu.¹³⁴

Zde je opět patrná příbuznost filmového poznání s poznáním poetickým – obě mají společnou jistou „vágnost svého časoprostorového uspořádání“¹³⁵, což znamená, že jednotlivým okamžikům chybí striktně determinovaná temporalita, jsou jakoby „svévolné a neutrální“¹³⁶ a mohou se tak „pojit s četnými minulostmi a různými budoucnostmi“¹³⁷. Filmová temporalita je tedy rovněž neuchopitelná racionálním způsobem – existuje spíše jako zakoušená, pocítená, a to zejména na rovině tělesné a emocionální, resp. nevědomé.

Mým cílem bylo získat obrysy filmového já, jakožto entity existující ve filmovém časoprostoru. Jestliže je však filmový svět takto vágně mnohoznačný, nestabilní, fragmentární a diskontinuální, do jaké míry pak můžeme filmové já pojmout jako objekt s určitou konstantní a celistvou identitou? Již jsem poukázal na to, že „destrukce“ či „krize“ filmových objektů je dle Epsteina zároveň produktivní, tzn. že filmové já, ač rozptýlené, je něčím kladným a v jistém smyslu také autentickým. Tak jako je filmem rozrušeno naše navyklé uspořádání časoprostoru a odhalena jeho iluzivnost a umělost, je obdobně „rozlomen“ i náš pohled na lidskou osobnost. Epstein tento moment popisuje např. ve známé pasáži *Kinematografie viděné z Etny* pomocí analogie s pozorováním sebe sama při sestupu po točitém schodišti obklopeném zrcadly:

„Nikdy jsem ze sebe tolik neviděl [...]. Myslel jsem, že vypadám tak a tak, a když jsem zjistil, že vypadám jinak, rozbilo toto představení všechny lživé návyky, které jsem si o sobě vybuodoval. Každé z těch zrcadel mi nabízelo pokřivení mého já, ukazovalo mi nespolehlivost naděje, kterou jsem měl v sobě. To

¹³³ Tamtéž.

¹³⁴ Tento aspekt filmového času zdůrazňují např. již zmiňovaný Gordon Sullivan (*We Do Not Look At Them As They Really Are*, s. 413–419) a Malcolm Turvey (*Jean Epstein's Cinema of Immanence*, s. 36–38). Temporalitou v Epsteinově filmové teorii se rovněž zevrubně zabývá Trond Lundemo (*A Temporal Perspective*, s. 207–225).

¹³⁵ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 269.

¹³⁶ Tamtéž, s. 266.

¹³⁷ Tamtéž.

nemilosrdné sklo mě nutilo hledět na sebe jeho lhostejnýma očima, jeho pravdou.“¹³⁸

Vidíme tedy, že lze uvažovat o určité „pravdě“ filmového já, rozhodně však nepůjde o pravdu stabilní a úplnou, neboť rozrušení časoprostorové struktury světa má za důsledek také rozrušení identity jeho objektů.

2.3. Labilní identita

V rámci pohyblivého a neustále se proměňujícího filmového světa je obtížné stanovit jakékoliv trvalé vlastnosti jeho objektů či pevné vztahy mezi nimi. Filmové obrazy se střídají jeden za druhým a vytvářejí nové a nové časoprostory, jejich význam tak nikdy není absolutní ani stabilní, „jde o vytváření jakési pravdy, která je vždy relativní a neukončená, která vždy obsahuje jistý stupeň nejistoty“¹³⁹. Identita předmětů je tedy pouze přibližná, divák ji utváří na základě dohadů a neustále ji re-interpretuje. Proto také Epstein opakovaně zdůrazňuje, že filmová realita je spíše irealitou a že předměty, jakoby „zkapalněné“¹⁴⁰ v tomto fluidním světě, nikdy nejsou doopravdy samy sebou: „Tyto přízraky, stejně vyhýbavé ve vzájemných vztazích jako v individuálním sebeutváření, jakoby lepkavě kluzké, nemohou být nadány žádnou skutečnou identitou.“¹⁴¹

„Ne-identita“ filmových objektů ovšem není v Epsteinově chápání méněcenná, naopak – odráží skutečnou povahu reality – mnohoznačné, relativní a nepřetržitě pohyblivé¹⁴², tak jak jsem ji vykreslil v předchozích kapitolách. Podstata těchto objektů totiž netkví v pevně definovaných vlastnostech, tedy není determinována tím, čím jest – skrze filmové zobrazení se spíše každý objekt stává nekonečným počtem aspektů¹⁴³, možných projevů, a vždy je tak tvořen i tím, čím není (ale být může), „vibruje napříč všemi možnostmi existence i ne-

¹³⁸ Tamtéž, s. 142.

¹³⁹ Tamtéž, s. 245.

¹⁴⁰ Epstein, *Écrits sur le cinéma 2*, s. 32.

¹⁴¹ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 239.

¹⁴² Touto absolutní relativitou, znemožňující přesnou determinaci, se realita vymyká jazykovým a racionálním konstrukcím – je tedy spíše před-jazyková a iracionální. Viz např. tamtéž, s. 255.

¹⁴³ Epstein, *Écrits sur le cinéma 2*, s. 32.

existence“¹⁴⁴. Esencialismus je tak nahrazen paradigmatem neustálého stávání se.¹⁴⁵ Jak poznamenává Nicole Brenezová, v tomto ohledu se Epsteinova filmová „investigace“ netýká ani tak „nuancí“ snímaných objektů, jako spíše „diferencí“¹⁴⁶ – jejich vágní a labilní identita je pak současně „neúplná i zahlcující“¹⁴⁷, jelikož nikdy není plně rozhodnuta, ale zároveň skýtá nekonečno možností svého sebe-určení. Film svou nedokonečností diváka podněcuje, osvobozuje jej od logiky stabilních významů a racionální analýzy (tj. spoutávání) vnímaného světa a umožňuje mu poznávat mimo slova či „před slovy“, objevovat i sféry skutečnosti vyskytující se mimo dosah klasické (racionální) logiky, totiž skutečnosti ještě nezpracované, neschematizované, netytizované.

Ne jinak tomu bude v případě identity lidských bytostí. Epstein opakovaně poukazuje na důsledky filmového vidění pro otázky lidské existence – naprostá proměna identity pozorovaných objektů (zejm. těch lidských) nás přivádí k otázce: „Kdo jsem? Kde je moje opravdová totožnost?“¹⁴⁸. Ve filmu totiž najednou pozorujeme zcela nové bytosti, odhalujeme aspekty osobnosti, jež bychom pouhým okem nikdy nebyli schopni zaznamenat: „kinematograf vytváří nový vzhled duše“¹⁴⁹ a skrze variabilitu a mnohoznačnost vytvářeného časoprostoru „osvobozuje v individuu onu konstantu, již nazýváme osobností“¹⁵⁰. Stejně jako jakékoliv jiné objekty filmového světa je tedy i lidské já něčím nejednotným a veskrze fluidním – domnělá osobnost se stává „rozptýlenou a mnohotvárnou bytostí“¹⁵¹, „komplexní, relativní a variabilní realitou“¹⁵² vyznačující se nekonečným množstvím možností své existence. V tomto smyslu je pak filmové já vždy rovněž z části ne-reálné (možná dokonce z větší části

¹⁴⁴ Epstein, *Écrits sur le cinéma 1*, s. 395.

¹⁴⁵ „Z esence film poznává pouze nesčetné formy, skrze něž existuje, jde tedy o esenci nedokončenou, relativní, nečistou, prchavou, vždy se odlišující od sebe sama.“ (Epstein, *Écrits sur le cinéma 2*, s. 138). Právě díky tomuto zavržení esenciální stálosti je pak film „diabolický“, což je jedna z tezí Epsteinovy knihy *Le Cinéma du diable*. Viz Cortade, Ludovic, *Le Cinéma du diable: Jean Epstein and the Ambiguities of Subversion*, translated by Roxanne Lapidus. *SubStance* 34, 2005, č. 3, s. 7.

¹⁴⁶ „[...] tento nadbytek na plátně vytváří bujný svět rozdílů“ (Epstein, *Poetika obrazů*, s. 253). Viz Brenez, *Ultra-moderna*, s. 98.

¹⁴⁷ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 280.

¹⁴⁸ Epstein, *Mysliaci stroj*, s. 12.

¹⁴⁹ Epstein, *Écrits sur le cinéma 1*, s. 200.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 200.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 394.

¹⁵² Tamtéž, s. 393.

než reálné), neboť zahrnuje i své neuskutečněné, potenciální podoby, jež co do množství nejsou nikterak omezené (tak jako nekonečná řada čísel¹⁵³).

Na pomyslnou otázku „kdo jsem?“ se můžeme pokusit prozatimně odpovědět: Nejprve jsme viděli, že filmový aparát odhaluje a izoluje lidskou duši, tj. jakýsi charakter, osobnost či energii, která je jakoby vepsána do hmotné skutečnosti, resp. s ní utváří jednotný celek, a je tak pozorovatelná přímo skrze filmový obraz. Na zobrazeném (a „zprůhledněném“¹⁵⁴) lidském těle tedy můžeme zakoušet nejen jeho vnější, fyzickou realitu, ale i tu vnitřní, psychickou, tzn. nejen jeho tělesné pohyby, ale i pohyby duševní, totiž ztělesněné myšlenky, záměry či vášně. Díky variabilitě filmového časoprostoru člověka pozorujeme v této jeho bytostné mobilitě¹⁵⁵, mnohem lépe pak mj. vidíme, jak se jeho identita den ode dne či rok od roku proměňuje, neboť film umí stěsnat k sobě i naprosto oddělené a vzdálené okamžiky, což nás vede k otázce: „existuje vůbec [člověk] v té neustálé přeměně jenom jeden?“¹⁵⁶.

Zatímco filmová fragmentarizace ožívuje, oduševňuje a individualizuje i jednotlivé části lidského těla (čímž dané části nabývají platnosti celku¹⁵⁷), techniky filmové montáže zase rozšiřují jeho individualitu a odhalují i realitu zcela nových bytostí, nadlidských individuí¹⁵⁸, a to tím, že kladou vedle sebe rozličné osoby nebo je vzájemně spojují a překrývají. Vidíme tedy, že individualita osobnosti se ve filmu zcela rozpadá, resp. je relativní, neustále se přeuspořádávající a v tomto ohledu také „uměle“ vytvořená.¹⁵⁹

Film nás zkrátka učí pohlížet na lidské já zcela odlišným způsobem. Vzniká druhotná osobnost, jež nepodléhá principu fixní identity a individuality, což v podstatě znamená její negaci a rozplynutí: „je zasažena samotná entita, individuum už neexistuje, je už jen porézní

¹⁵³ Lidské já má tedy číselnou povahu, tj. vychází z kvantity, což je v souladu s charakterem skutečnosti popsaným dříve. Viz např.: „Každá realizace mého já je jen shlukem možností, počtem počtu.“ (Tamtéž, s. 395), „Tak jako realita elektronu, rovněž realita lidského já, resp. jeho podstata, je jevem vepsaným v určitých mezích kvantity, tedy čísla.“ (Tamtéž, s. 394).

¹⁵⁴ Viz Epstein, *Poetika obrazů*, s. 112: „Herec je dokonalý, pokud sám sebe učiní průhledným jako akvárium, v němž je k vidění pouze jeho vtělení.“

¹⁵⁵ Epstein, *Écrits sur le cinéma 2*, s. 79.

¹⁵⁶ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 243.

¹⁵⁷ Tato synekdochická struktura je pro Epsteina velmi podstatná, opět v ní nacházíme spřízněnost s poetickým myšlením: „Část za celek, to je rétorika lásky. Každá bytost má platnost celého vesmíru.“ (Tamtéž, s. 203). Zde rovněž vidíme souvislost s kabalistickým a paracelsovským propojením mikrokosmu a makrokosmu, viz výše.

¹⁵⁸ Jako příklad těchto nadlidských individuí Epstein uvádí zejm. rodinu, resp. rodinnou podobnost pozorovatelnou na různých osobách a v rámci větších časových úseků. Mnohem méně „lidský“ se zdá další Epsteinův příklad – totiž „nemoc“ jakožto entita pozorovatelná skrze její projevy v jednotlivých osobách. Viz tamtéž, s. 197–198.

¹⁵⁹ Epstein filmová já nazývá Adamem a Evou, viz *Écrits sur le cinéma 1*, s. 243.

siluetou“¹⁶⁰, vystihuje tento moment Brenezová. Nicméně jak jsem již naznačil, tato destrukce a vznikající irealita mají svůj produktivní, odhalující aspekt a snaží se svým vlastním způsobem proniknout do přirozenosti věcí i osob: filmové já tedy sice nelze uchopit jako konzistentní, jasně ohraničenou entitu skrze racionálně-logický systém poznávání, můžeme jej však pojmut jako entitu v nepřetržitém procesu sebe-konstruování, a to nikoliv izolovaně, nýbrž v nekonečné šíři možných vztahů. Francesco Casetti ve své knize *Eye of the Century* velmi přesně popisuje tento zásadní bod Epsteinových úvah v rámci širšího kontextu moderní mysli: dle Casettiho interpretace má film ukazovat, že realita se nám nikdy nepředkládá ve své úplnosti, nýbrž vždy je filtrována a interpretována skrze pohled, protože i lidské já je vždy konstituováno tím, jak se ukazuje pohledu druhého, „není žádný obličej: jsou pouze masky a hledáme-li pravdu, musíme se obracet právě k nim“¹⁶¹.

Filmový aparát „skládá a rozkládá svou osobní vizi“¹⁶², tj. filtruje, interpretuje, a předkládá již mediovanou skutečnost divákovu pohledu. Tato skutečnost je, jak jsme viděli, fluidní, vždy neúplná a otevřená neustálému dotváření. Zde se tedy začíná rýsovat aspekt filmového já, resp. filmové skutečnosti obecně, jež jsem dosud záměrně pouze naznačoval – totiž jejich dotvořitelnost aktivitou diváka. Fotogenie je vždy vztahem, podnětem, energií, neustále vznikající a proudící v bodě setkání diváckého subjektu a mediovaného světa. K přesnějšímu vykreslení filmového já proto bude třeba se nyní na tento vztah blíže zaměřit a ukázat, jakým způsobem jej divák zakouší a sám touto svou zkušeností konstruuje.

¹⁶⁰ Brenez, *Ultra-moderna*, s. 97.

¹⁶¹ Casetti, *Eye of the Century*, s. 61.

¹⁶² Epstein, *Poetika obrazů*, s. 154.

3. Já jako vztah

Specificky filmové já na jednu stranu vzniká již v procesu mediace dané skutečnosti filmovým aparátem (nejprve samotným zaznamenáním kamerou-strojem, posléze filmovými technikami jako je stříh atp.), na druhou stranu je bytí tohoto já konstruováno, resp. aktualizováno, teprve v momentě projekce pro „oko“ diváka. Ten jej však nepřijímá pasivně jako něco dokončeného a úplného, nýbrž sám jej aktivně dotváří, což je základní ontologicko-epistemologický princip platný i pro jiné oblasti skutečnosti, než je ta filmová, stejně jako se jeho konceptualizací nezabývá pouze Epsteinova filmová teorie. S různými pojmy filmového diváctví se setkáme již u řady raných filmových teoretiků (zejm. dokud mezi nimi panovala fascinace filmem jako „atrakcí“ útočící na divákovy smysly¹⁶³) a je třeba je chápat v širším kontextu uvažování o moderním subjektu a obrazech jako takových – jak píše např. Kateřina Svatoňová v návaznosti na německého teoretika obrazu Hanse Beltinga, „obraz existuje pouze v místě setkání obrazu s divákem, respektive s divákovým pohledem a jeho tělesností. Místem obrazů pak není prázdný prostor, ale tělo pozorovatele, a proto není obraz jen cílem pohledu, ale je jeho součástí“¹⁶⁴. Filmový obraz má pak v moderní vizuální kultuře výsadní postavení díky své virtualitě a imaginárnosti, pro něž je „médiem plně závislým na lidské imaginaci“ a podobá se tak „snu či halucinačním stavům“¹⁶⁵.

Mimo další teoretizace filmového diváka¹⁶⁶ se můžeme obrátit také k literární teorii, např. k práci Kostnické školy recepční estetiky (vycházející zejm. z hermeneutické a fenomenologické tradice) – Wolfgang Iser, jeden z jejích nejvýznamnějších představitelů, vnesl do popředí tzv. apelativní funkci textu (ve smyslu zaměření se na vnímající subjekt¹⁶⁷)

¹⁶³ Více viz Paci, *The Attraction of the Intelligent Eye*, s. 121–137; rovněž Branco, Patrícia Castello, *The awakening of the body: “Film as Sensation” in the first French avant-garde. The Senses and Society* 15, 2020, č. 2, s. 125–138.

¹⁶⁴ Viz Svatoňová, *Odpoutané obrazy*, s. 16.

¹⁶⁵ Čehož si, jak poznamenává Svatoňová, všímají filmoví teoretici velmi brzy, např. Hugo Münsterberg či Rudolf Arnheim. Viz tamtéž, s. 74.

¹⁶⁶ Divákem se zabývalo mnoho filmových teoretiků, a to z různých úhlů pohledu. Významný obrat k divákovi lze pozorovat zejm. u zástupců Frankfurtské školy, např. u Waltera Benjamina nebo Siegfrieda Kracauera, později u strukturalistů nebo v souvislosti s rozvojem aparátové, ideologické a psychoanalytické teorie. Některé teorie pracovaly v zásadě s divákem abstraktním, vykonstruovaným a pasivním, v některých již divák vystupoval aktivněji. O dalším vývoji diváctví v souvislosti s koncepcemi subjektivity viz např. souhrnný výklad: Pribram, Deidre, *Spectatorship and Subjectivity*. In: Miller, Toby – Stam, Robert (eds.), *A Companion to Film Theory*. Blackwell Publishing 2004, s. 146–164.

¹⁶⁷ Zde lze podotknout, že tento „apel“ se ve své podstatě podobá imperativnímu charakteru Epsteinovy fotogenie (viz výše).

a svým konceptem *implicitního čtenáře* vepsal čtenářskou pozici do samotné struktury textu: „Pokud vycházíme z toho, že texty získávají svou realitu teprve během samotného čtení, nutně to znamená, že výstavbě textu musejí být vepsány podmínky aktualizace, které dovolují konstituovat význam textu v recepčním vědomí příjemce.“¹⁶⁸ Podle Isera je tedy třeba předpokládat čtenáře již v samotném textu jako určitý souhrn potencialit, rolí, které mohou být posléze naplněny, přičemž „koncept implicitního čtenáře jako role nabízené textem není abstrakcí skutečného čtenáře, ale spíše podmínkou pro napětí, které vytváří skutečný čtenář, když začne hrát svou roli“¹⁶⁹. Iser navíc podotýká, že literární text ani neodráží skutečné předměty, ani je v pravém slova smyslu nevytváří, vždy totiž obsahuje více či méně *míst nedourčenosti*, a zobrazuje tak spíše jen možné „reakce na předměty“¹⁷⁰, spolurealizované teprve aktem čtenáře.

Zde lze spatřovat analogie s irealitou filmového světa v Epsteinově pojetí, s „neskutečnem, legalizovaném na základě emoce“¹⁷¹, tedy na základě divácké reakce. Podle Isera jsou zmíněná *místa nedourčenosti* základním aspektem literární prózy, neboť umožňují interpretační prostor, resp. otevírají text obrazotvornosti čtenáře a dovolují, aby jej adaptoval na svou individuální situaci, aby si „přivlastnil cizí zkušenost“¹⁷², kterou text nabízí a vedle níž se reálný svět jeví „už jen jako možnost“¹⁷³. Čím více je pak nedourčenost rozšiřována, čím více text pozbývá determinovanosti, tím více je čtenář zapojen.¹⁷⁴ S Epsteinem bychom potom mohli říci, že filmový svět, svou relativní a fluidní povahou absolutně „nedourčený“, přenáší svou realitu zcela do nitra divácké zkušenosti, a to svým specifickým způsobem: zatímco Iserova koncepce se týká výhradně tvorby významů, u Epsteina se komunikace filmového díla s divákem, jak jsem již zmiňoval v předchozích kapitolách, odehrává spíše na rovině předjazykové, a proto zde má Iserovo „přivlastnění cizí zkušenosti“ spíše charakter vcítění se – předměty filmového světa získávají emocionální náboj¹⁷⁵, „vidíme v nich a skrze ně vzpomínky

¹⁶⁸ Iser, Wolfgang, *Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře*. *Aluze*, 2004, č. 2–3, s. 139.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 140.

¹⁷⁰ Iser, Wolfgang, *Apelová struktura textů. Nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy*. In: Sedmidubský, Miloš a kol. (eds.), *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host 2001, s. 43.

¹⁷¹ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 160.

¹⁷² Iser, *Apelová struktura textů*, s. 60.

¹⁷³ Tamtéž, s. 44.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 42.

¹⁷⁵ „Rodí se tak věc-pocit.“ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 160.

a emoce, plány a zklamání, které jsme na kratší či delší dobu, případně napořád, spojovali právě s těmito předměty“¹⁷⁶. Film se zkrátka dotýká přímo divákovy citovosti¹⁷⁷, tj. afektů dosud nezpracovaných do verbálně-racionální podoby.

Epstein, podobně jako jiní soudobí autoři (zejm. zastánci filmového surrealismu)¹⁷⁸, proto nacházel podobnost mezi filmem a stavem snění – nikoliv však v pouhé možnosti zobrazit snové obrazy filmovými prostředky (např. vrstvením iracionálních vjemů, asociativních spojů, erotických fantazií atp.), nýbrž na hlubší a obecnější úrovni samotné divácké zkušenosti. Filmové obrazy totiž podobně jako ty snové nepodléhají racionální logice, jejich hodnota nespočívá ani tak v jejich doslovném významu jako spíše v pocitovém spoji uskutečňovaném v interakci mezi filmovou realitou a divákem. K tomuto specifickému spoji dochází zejména díky tomu, že se moderní divák nachází ve stavu „neurastenické únavy“¹⁷⁹, čímž je jeho racionalita oslabena. Takový divák na sebe nechává doléhat filmové obrazy, jakýsi „pramen nervní energie“¹⁸⁰ proudící z plátna, a současně do pozorované skutečnosti promítá sebe sama, resp. ji dotváří svým nevědomě citovým vkladem. Jak jsem ukázal již v první kapitole, Epsteinovo nevědomí se týká především tělesných afektů, verbálně nezpracovaných a nevyjádřitelných, což znamená, že se divák s filmovou skutečností vždy setkává nejprve skrze svou vlastní tělesnost, tj. před tím, než je „uchočena“ rozumem a slovy, a uchovává tak její „surovost“ i původní „absurditu“¹⁸¹. Jak ještě uvidíme, právě v tomto ohledu nabývá onen spoj mezi divákem a filmovým objektem také erotického charakteru.

Katie Kirtland vystihuje Epsteinovo pojetí divácké pozice pomocí metafory „lásky jako projekce“¹⁸², v tom smyslu, že láska či cit, stejně jako estetická zkušenost, jsou „spíše zrcadlem

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 166.

¹⁷⁷ Epstein, *Écrits sur le cinéma 1*, s. 352.

¹⁷⁸ Richard Abel zmiňuje např. Marcela L’Herbiera, Roberta Desnose, Jeana Goudala nebo Antonina Artauda, viz *French Film Theory and Criticism, Vol. 1*, s. 335–340.

¹⁷⁹ Viz výše, pro kontext také Rosenblatt, Nina Lara, Photogenic Neurasthenia: On Mass and Medium in the 1920s. *October* 86, 1998, s. 47–62.

¹⁸⁰ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 105.

¹⁸¹ „Pohotová rozlišovací schopnost filmu a fotogenie pohybu (včetně pohybů akustických) nakonec vedou k těmto erupcím absurdna, které proniká z předpekli reality pomocí oslabené logiky světa filmového plátna. [...] Skutečné může být zformováno v racionální až poté, kdy ve vztahu k sobě samému získá v mysli jakýsi odstup. Film tuto perspektivu dezorganizuje, protože zničehonic vždy znovu vytahuje ze zapomnění do první řady skutečnost dostatečně brutální, aby si uchovála svou původní příchuť absurdity.“ Tamtéž, s. 254 a 256–257.

¹⁸² Kirtland, *The Cinema of the Kaleidoscope*, s. 103.

než vlastností“¹⁸³. Charakter filmového objektu tedy závisí na tom, že do něj divácký subjekt promítá svou vlastní (nevědomou) zkušenost, vlastní tělesné a emocionální prožitky.¹⁸⁴ V případě filmového já lze potom říci, že hledáme-li jakoukoli jeho „pravdu“, nikdy ji nenalezneme jako něco úplného a dokončeného, nýbrž vždy bude záviset na diváckém subjektu, jenž skrze bezeslovnou komunikaci s tímto filmovým já navazuje blízký a intimní kontakt. Stav, v němž se filmový divák ocitá, je přitom v základě stavem před-jazykové jednoty (či psychoanalytickým slovníkem stavem preoidipálního dětství¹⁸⁵), v němž pozorující subjekt splývá s pozorovaným objektem, načež splývá i rozlišení mezi subjektivitou a objektivitou, pozorováním a interpretací, skutečností a možnostmi. V následujících třech oddílech kapitoly se na popsany mechanismus zaměřím podrobněji v souvislosti s pojetím filmového já.

3.1. Cizí upřímnost

Naváží nejprve na již citovanou pasáž z *Kinematografie viděné z Etny*, v níž Epstein popisuje šokující, úzkosti plné setkání se sebou samým zprostředkované lhostejným a nelítostným pohledem filmové kamery. K situaci, v níž se člověk setkává s vlastním zfilmováním, se Epstein vrací opakovaně i v pozdějších textech, často své úvahy začíná vzpomenutím anekdot o hereckých hvězdách, které se rozplakaly, jakmile se poprvé spatřily na plátně.¹⁸⁶ Domnívám se, že Epstein klade důraz na podobné situace mj. proto, že se v nich nejlépe vyjevuje povaha onoho vztahu mezi divákem a filmovým já. Divák jako subjekt totiž v takovém případě pozoruje na plátně sebe sama jako „druhého“, tedy jako existenci, s níž se ztotožňuje, ale zároveň s ní nenachází tutéž jednotu, v níž spočívá v každém přítomném okamžiku se sebou samým. Spolu s tímto novým způsobem sebe-zakoušení se potom rozevírá i prostor pro ohledávání vlastní (rozštěpené) identity, resp. pro konfrontování vlastních představ s nově mediovanou skutečností.

¹⁸³ Tamtéž, s. 104.

¹⁸⁴ Odtud také Turveyho pojem „filmu imanence“ v protikladu k okulocentrické a transcendentální divácké pozici. Viz Jean Epstein's *Cinema of Immanence*, s. 25–50.

¹⁸⁵ Willemsen, Paul, Photogénie and Epstein. In: Willemsen, Paul, *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*. London: British Film Institute 1994, s. 129.

¹⁸⁶ Viz např. kapitola „La doute sur la personne“ [„Znejištěná osobnost“], která se tomuto tématu věnuje. Epstein, *Écrits sur le cinéma* 1, s. 392–397.

Primárně je tato diskrepance dána tím, že časovost pozorovaného já již divákovi nenáleží, jde o již ztracenou minulost, navíc znovuprožívanou, jak jsme viděli v druhé kapitole, ve zcela modifikovaném poznávacím systému, skrze nelidský pohled kinematografu. Rovněž ostatní aspekty vlastního zfilmovaného já se divákovi jeví jako cizí – zneklidňující je už jen možnost vidět sebe sama zvnějšku, z pohledu druhé osoby, film navíc oproti prostému zrcadlovému obrazu dokáže díky své mobilitě postihnout lidské já z mnoha odlišných úhlů a perspektiv, nabízí nespočet fragmentů a odlišných podob, čímž utváří jakýsi jeho „kaleidoskopický obraz“¹⁸⁷. Víceru badatelů v tomto ohledu poznamenává, že Epsteinův popis dané situace je v podstatě převrácením lacanovské „fáze zrcadla“, kdy se divák najednou neidentifikuje se sebou samým, ale spíše se sebou jakožto „jiným“.¹⁸⁸

Zděšení vyvolané sledováním vlastního zfilmovaného já však není dáno pouze tímto zcizením, nýbrž i tím, že divák v onom obraze sebe sama shledává cosi bolestně pravdivého: „Je-li naším prvním pocitem před vlastním zachycením na plátně jakási hrůza, je to proto, že jako civilizovaní lidé si denně nalháváme devět desetin sebe sama.“¹⁸⁹ Přestože pohled kinematografu jakožto nelidsky myslícího stroje konstruuje svou vlastní deformovanou představu lidského já, odhaluje jej zároveň v jakési bezprostřední upřímnosti, provádí „psychologický řez, umístěný v rovině minimální lži a maximální pravdivosti“¹⁹⁰, jelikož se odproštuje od všech lživých představ, jež jsme si o svém já utvořili, snímá jej „okem bez předsudků, bez morálky, zbavené všech vlivů, které v lidské tváři a v lidských gestech vidí rysy, které my, zatíženi sympatiemi a antipatiemi, zvyky a reflexy, už vidět neumíme“¹⁹¹. Jakmile se tedy divák obrátí k sobě sama skrze tento nestranný pohled, uvidí se ve zcela odlišném světle, zpozoruje na sobě to, co jindy nebyl schopen (nebo ochoten) vidět – „vulgární držení těla, neobratnost v pohybech, hanlivý pohled, který chtěl právě nejvíce skrýt, a myslel, že se mu to i podařilo“¹⁹².

¹⁸⁷ Casetti, *Eye of the Century*, s. 61.

¹⁸⁸ Viz Abel, *French Film Theory and Criticism, Vol. 2*, s. 157; Liebman, *Visitations of Aful Promise*, s. 92.

¹⁸⁹ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 143.

¹⁹⁰ Epstein, *Mysliaci stroj*, s. 63.

¹⁹¹ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 143.

¹⁹² Epstein, *Mysliaci stroj*, s. 63.

Popsaná situace má nicméně hlubší rozměr – nejen že nám umožňuje „zkontrolovat svou vlastní upřímnost a přesvědčivost“¹⁹⁵, resp. rozkrýt odmítanou a zahlazovanou „pravdu“ o své osobě, ale odhaluje rovněž specificky filmovou dialektiku mezi „já“ a „druhým“. Jestliže se při sledování vlastního zfilmovaného já setkáváme s upřímností, kterou zcela nepoznáváme, ale zároveň ji přijímáme jako svou, znamená to, že přijímáme pohled „druhého“, tedy cizí subjektivitu (v tomto případě subjektivitu nelidského stroje), k níž naše já uniká. Víceru interpretů¹⁹⁴ si zde všímá analogie se sartrovským modelem intersubjektivitu, konkrétně se Sartrovou analýzou „pohledu“ v *Bytí a nicotě*.¹⁹⁵ Sartrův subjekt, vytržený ze svého nereflektovaného vědomí cizím pohledem (ať už aktuálním či potenciálním), si najednou všímá svého bytí unikajícího ke svobodě druhého, tj. ke svobodě, s níž na něj druhý pohlíží, a odcizuje mu tak jeho identitu: „Jakmile druhý vylíčí můj charakter, vůbec se ‚nepoznávám‘, vím však, že jsem to já. Ihned přijímám toho nabízeného cizince u sebe, aniž pro mne přestává být cizincem.“¹⁹⁶ Sartrův model lze posléze přenést i na situaci filmového diváctví, např. Francesco Casetti se domnívá, že „právě při pozorování filmu nejlépe pocítujeme, jak se pozorované stává pozorujícím, ocitáme se uvnitř pohledu, který již nenáleží pouze nám samým“¹⁹⁷, čímž je nám odcizena nejen vlastní identita, ale i svět, v němž se pohybujeme.¹⁹⁸ I pro filmové já tedy platí Sartrova teze, že „je tím, čím není, a není tím, čím je“¹⁹⁹.

Co se stane, když situaci obrátíme a necháme diváka pohlížet nikoliv na vlastní zfilmované já, ale na já druhého? Jestliže je filmové já vždy nedokončené a podněcuje diváka, aby do něj promítnul svou emocionalitu a navázal s ním intimní spojení, zdá se mi, že tak jako divák při pozorování vlastního zfilmovaného já pocítuje cizost (a přijímá ji za svou), tak při pozorování cizího zfilmovaného já pocítuje stejnost, resp. blízkost – opět se totiž v jistém

¹⁹⁵ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 200.

¹⁹⁴ Casetti, *Eye of the Century*, s. 161–163; Charney, Leo, In a Moment: Film and the Philosophy of Modernity. In: Charney, Leo – Schwartz, Vanessa R. (eds.), *Cinema and the invention of modern life*. Berkeley: University of California Press 1995, s. 279–294.

¹⁹⁵ Viz Sartre, Jean-Paul, Pohled. In: *Bytí a nicota*, přeložil Oldřich Kuba. Praha: OIKOYMENH 2018, s. 295–346. Ostatně Epstein sám na Sartra odkazuje, např. v *Écrits sur le cinéma 1*, s. 406.

¹⁹⁶ Sartre, Pohled, s. 333.

¹⁹⁷ Casetti, *Eye of the Century*, s. 162.

¹⁹⁸ „Odcizené já, které je *pozorovaným bytím*, implikuje současně odcizení světa, který organizují.“ Sartre, Pohled, s. 321.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 307. Pro srovnání také Epstein, *Écrits sur le cinéma 1*, s. 396: „Myslím, tedy nejsem. Bytí se silně mísí s nebytím. [...] Jakékoli přesvědčení o bytí se opírá především o to, co není.“

ohledu setkává se sebou samým, neboť tím, že je ponořen do pozorovaného objektu, stává se sám předmětem svého pohledu. Tyto dvě polohy však nejsou vzájemně exkluzivními módy divácké zkušenosti s filmovým já, spíše nám ukazují neustálý dialektický pohyb odehrávající se mezi „já“ a „druhým“, subjektem a objektem, pohyb, v němž se při sledování filmu jedno s druhým setkává a v němž se hranice oddělující jedno od druhého (jak jsme u Epsteina již zvyklí) nakonec rozplývají.

Lidská osobnost je tedy filmem zobrazena jednak v neustálém procesu stávání se, čímž se její identita rozpouští do mnohosti svých možných či pravděpodobných podob, jednak v neustálém unikání k pohledu druhého, resp. k místu projekce, v němž se střetávají pohled filmového aparátu a pohled diváka. I přes takto výraznou destabilizaci však filmové já zůstává, co se týče jeho odhalujícího charakteru, relevantní: Epstein paradoxně přirovnává filmové zobrazení k aktu, který veškerou tuto nejistotu neustále se stávajícího já ukončuje – totiž ke smrti jakožto „záračné znalkyni člověka“, „nástroji spravedlnosti“, „vykrystalizovanému životu“²⁰⁰. Stejně jako smrt je „upřímný“ i film, je jakýmsi předznamenáním jejího bytostně odhalujícího aktu: „na filmovém plátně vypadáme spíše takoví, jací budeme, až zemřeme“²⁰¹, což v Epsteinově pojetí znamená – takoví, jací jsme – jelikož život a smrt netvoří oddělené skutečnosti, naopak se neustále proplétají²⁰². Moment smrti zde lze chápat i spolu se Sartrem jako „smrt našich možností, již postřehneme v pohledu druhého“²⁰³, tedy moment, v němž je naše já jakoby znehybněno a souzeno cizí subjektivitou. Na rozdíl od lidské subjektivity však subjektivita filmového aparátu svůj obraz lidského já nabízí diváckému pohledu – ať už se jedná o vlastní já či já druhého, jako filmoví diváci jej můžeme skutečně pozorovat (či přesněji vnímat a cítit) a pronikat do jeho skutečnosti jakoby cizíma očima. Již jsem nastínil, v čem konkrétně spočívá „psychoanalytická“ schopnost filmu, v následujícím oddíle se na ni nicméně zaměřím blíže, tentokrát ve vztahu k divácké pozici.

²⁰⁰ Epstein, *Écrits sur le cinéma 1*, s. 199.

²⁰¹ Tamtéž.

²⁰² Tamtéž, s. 200.

²⁰³ Sartre, *Pohled*, s. 314.

3.2. Pronikavý pohled

Filmový pohled podle Epsteina „proniká do života“²⁰⁴, resp. umožňuje „pronikání pravdy na povrch“²⁰⁵. Je tedy třeba jít dále a ptát se, co přesně tento pronikavý pohled odhaluje, co přesně vyzvedává „na povrch“, jestliže svou pozornost obrátí na zjev člověka:

„Oduševnělá lidská tvář se utkává s elektřinou. Světlo ji jako ohnivý příval spaluje, rozleptává, uzrává, patinuje, glazuruje a natírá barvami vášně. Ta tvář puká, loupe se, otevírá se v ní hluboká průrva, trpí a směje se, pozvedá se jako zbožňované slunce. Dotykem ampérů se jí vtiskuje do čela myšlenka. Oblouk lampy vykresluje v oku stín vzpomínek, dodává pohledu jiskřivost vůle a jako Bůh vdechuje hliněným ústům úsměv té nejsmutnější lásky.“²⁰⁶

Svou metaforickou řečí se Epstein snaží postihnout slovy obtížně vyjádřitelnou fotogenii lidské osobnosti. Již jsme viděli, že podle Epsteina se skrze lidské tělo snímané filmovým aparátem projevuje bohatý vnitřní život dané osoby – její myšlenky, záměry, pocity, bolesti, zkrátka její „duševní pohyby“. Tyto komplexní introvertní obsahy se dostávají na povrch²⁰⁷, jsou ztělesněny ve fyziologii lidského těla, zanechávají v ní své viditelné stopy, a to skrze „nespočet svalových a kožních pohybů“²⁰⁸. Film si pak těchto stop všímá mnohem lépe než lidské oko (díky technikám, o nichž bude řeč dále), dokonce je zvýrazňuje a „transponuje“ do své obrazové poetické řeči.²⁰⁹ Přenos se tedy děje výhradně na vizuálně-afektivní rovině – Epstein chápe film jako „fotoelektrickou psychoanalýzu“²¹⁰ odhalující nikoliv racionalizované a verbalizované duševní pohnutky, nýbrž jejich dřívější, méně vědomou, ale mnohem upřímnější a intimnější formu.²¹¹ Zobrazeno je tak spíše „pocitové

²⁰⁴ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 70.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 200.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 153–154.

²⁰⁷ „Když se ústa konečně pootevřou, jako by z nich vzlétla samotná radost.“ Tamtéž, s. 165.

²⁰⁸ Epstein, *Écrits sur le cinéma 2*, s. 106.

²⁰⁹ Jak píše např. Brenezová, film je „ponorem do perspektivy vnitřku“, z nějž „exhumuje nevědomí referenta a efekt jeho transpozice na motiv“ (Ultra-moderna, s. 97–98). Dle Svatoňové lze film chápat v kontextu moderní vizuální kultury pomocí metafory rentgenu jakožto „obdoby spiritistického média hledícího pod povrch každodenní reality, odhalující nejvnitřnější záhyby, [...] umožňující obrátit interioritu na povrch, proměňovat akt pozorovatele-voyeura na akt vidoucího-jasnovidce“ (*Odpoutané obrazy*, s. 127).

²¹⁰ Viz již citovaná pasáž z Epstein, *Mysliaci stroj*, s. 61–66.

²¹¹ Epstein, *Écrits sur le cinéma 2*, s. 101.

klima pojící se s daným vzezřením“²¹², „fyziologická tvář nevědomí“²¹³ snímaných herců, jejich skrytý, „surový“²¹⁴ charakter. Proto i zde Epstein spatřuje podobnost se snovým vnímáním: „Ve snu se totiž může svobodněji projevit osobnost, zbavená nadvlády logických a mravních nátlaků vnějšího světa, a v snových představách může více odhalit svou intimní povahu.“²¹⁵ Takto projevená skutečnost disponuje podle Epsteina vyšší psychologickou pravdivostí, neboť jejím převedením do slov vždy již riskujeme, že se „vzdálíme od jejího původního smyslu a upřímnosti“²¹⁶.

Onu intimní a upřímnou dimenzi lidské osobnosti tedy nelze uchopit racionálním a verbálním způsobem – film ji podává v přímé bezeslovné komunikaci s divákem a jeho nevědomým prožíváním, resp. jeho tělesností a emocionalitou (v tomto ohledu je film spřízněný nejen se snovým, ale také s mystickým zakoušením zmiňovaným dříve²¹⁷, velmi podobně pak uvažují např. Béla Balázs nebo Walter Benjamin²¹⁸). Divák tak díky své tělesné a emocionální angažovanosti jako by skutečně pronikal do nitra pozorované osoby, resp. k její původní upřímnosti zbavené všech lží a iluzí (proto Epstein zdůrazňuje schopnost „usvědčení“²¹⁹, „telepatie“²²⁰, „jasnozřivosti“²²¹ či „věštby“²²² v záležitostech jindy nezjistitelných a nedokazatelných duševních jevů). Divákův pronikavý pohled je nicméně umožněn charakterem filmového média, zejm. dvěma jeho specifickými technikami – detailním záběrem a zpomaleným pohybem.²²³

²¹² Tamtéž, s. 39.

²¹³ Epstein, *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*. Paříž: Éditions de la Sirène 1921, s. 83.

²¹⁴ Epstein, *Écrits sur le cinéma 2*, s. 232.

²¹⁵ Epstein, *Mysliaci stroj*, s. 81; pro srovnání také *Écrits sur le cinéma 2*, s. 232–233.

²¹⁶ Epstein, *Écrits sur le cinéma 1*, s. 407.

²¹⁷ Viz první kapitola této práce. Rovněž Willemen zdůrazňuje mystický aspekt této „přímé sémantické výměny“, v níž je obraz „nucen se přiznat, odhalit svá skrytá tajemství“. Photogénie and Epstein, s. 131.

²¹⁸ Oba autory zmiňují v tomto ohledu např. Rachel Moorová i Mary Ann Doaneová – viz Doane, *The Close-Up*, s. 90, 96 a 108; Moore, *Savage Theory*, s. 20, 38–39, 62 a 71.

²¹⁹ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 183.

²²⁰ Tamtéž, s. 152.

²²¹ Epstein, *Écrits sur le cinéma 1*, s. 246.

²²² Epstein, *Poetika obrazů*, s. 105; *Mysliaci stroj*, s. 12.

²²³ Nutno říci, že ve svých pozdějších textech Epstein zdůrazňuje také techniky týkající se zvukové stránky filmové řeči, jimž se zde nebudu podrobněji věnovat, jelikož je lze chápat do značné míry analogicky k technikám týkajícím se obrazu. Viz např. pasáže z Epsteinovy knihy *Ésprit du cinéma*, původně vydané v roce 1955: „Objektiv kamery a mikrofon, jež se mohou natolik přiblížit k lidské tváři, že zaznamenají to nejmenší zachvění, nejjemnější šepot, jsou schopny, a tedy povinny popisovat dramata té největší intimity a nejpřesnější lidské pravdy.“ (*Écrits sur le cinéma 2*, s. 86–87); analogičnost obrazových a zvukových technik je patrná také z některých názvů kapitol: „Vidět

První z těchto technik – velký detail (*gros plan*) – lze považovat za privilegovaný případ filmové fotogenie²²⁴, Epstein o něm hovoří jako o „duši filmu“²²⁵ a věnuje mu nemalou pozornost napříč všemi svými texty. Samozřejmě se zde nejedná jen o vyzdvihování oblíbené filmové techniky – jak je u Epsteina zvykem, detailní záběr představuje spíše samostatnou epistemologickou kategorii, resp. specifický mód poznávání, jehož jednotlivé momenty jsou pro nás podstatné zejména co se týče zobrazení lidské osobnosti.²²⁶

Za prvé detail vždy vybírá určitý fragment z celku skutečnosti, jenž následně vystupuje jako samostatná a významotvorná entita: „Ruka se odděluje od těla, žije sama, sama trpí, sama se raduje.“²²⁷ Na tento synekdochický vztah fragmentu a celku v rámci moderní vizuality upozorňuje Kateřina Svatoňová: „potvrzují [jej] i výzkumy percepce a tzv. Gestalt psychologie, která přichází s tím, že celek a význam nejsou pouze souborem jednotlivostí, ale že významy se rodí z celého percepčního pole, jsou ovlivněny konfigurací s jejími vnitřními pravidly. Fragment se tedy ve výsledku podobá hologramu, jenž v sobě zahrnuje i další informace o celku.“²²⁸ Holografickou povahu detailu vystihuje Epstein i tehdy, když nazývá film „histofyziologií“²²⁹, tj. oborem, jenž zjišťuje patologii určitého orgánu na základě mikroskopické struktury jeho buněk a tkání.²³⁰ Zde lze opět spatřovat Epsteinův důraz na hmotné, viditelné projevy lidské osobnosti – zaměříme-li se na její malé části, můžeme zároveň uchopit její celek, fragment se tak stává jakýmsi „mikrokosmem“ zahrnujícím strukturu „makrokosmu“ (jak jsme viděli i v případě kabalistického učení), je autonomní totalitou, neboť ukazuje pouze na sebe sama v čiré „vizuální přítomnosti“, avšak současně je i odkazem k většímu celku (jak píše Mary Ann Doaneová ve své pronikavé analýze filmového detailu, „celý svět je redukován na tento obličej, na tento objekt“²³¹). Detail pak vytváří jakousi

a slyšet myšlenku“ („Voir et entendre penser“), „Kontrapunkt zvuku“ („Le contrepoint du son“), „Zvukový detail“ („Le gros plan du son“), viz tamtéž, s. 101–114.

²²⁴ Liebman, *Visitings Of Awful Promise*, s. 100.

²²⁵ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 101.

²²⁶ „Velký detail proměňuje člověka.“ Tamtéž, s. 95.

²²⁷ Tamtéž, s. 139.

²²⁸ Svatoňová, *Odpoutané obrazy*, s. 133.

²²⁹ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 105.

²³⁰ Viz také Moore, Rachel, A Different Nature. In: Keller – Paul (eds.), *Jean Epstein*, s. 184.

²³¹ Doane, *The Close-Up*, s. 91.

průrvu v kontinuitě časoprostoru, „otevívá vstup do jiného světa“²⁵² a zároveň celý tento svět absorbuje do své totality.

Za druhé, jelikož detail zobrazuje jen určitý fragment daného objektu vyplňující celé pole obrazu, přibližuje a zvětšuje tím objekt do takové míry, že je divák schopen odhalit zcela odlišné aspekty, než by mohl zpozorovat pouhým okem, sledovat „dramata probíhající pod mikroskopem“²⁵³, rozpoznat i ty sebenepatrnější pohyby – což má význam zejména v případě detailu lidské tváře, jejího pohledu, gest a mimiky. Teprve přiblížení a zvětšení je umožňuje prozkoumat natolik důkladně²⁵⁴, že se náhle vyjeví nevědomé a emocionální obsahy skrývající se za nimi (či spíše v nich)²⁵⁵, resp. osobitost a upřímnost spočívající v jejich jádru.

V zachycení nejjemnějších mimických pohybů obličeje, momentů váhání a stávání se, záchvěvů zrcadlících myšlenkové a emocionální pohnutky, v tom všem kromě detailu napomáhá i druhá z uvedených technik – zpomalený záběr. Dokáže totiž velmi snadno zobrazit i to, „co duch nemá čas podržet, co oko nemá čas a místo vidět na nějakém výrazu“²⁵⁶. Dosahuje tedy podobných účinků jako detail, resp. s ním při odhalování skrytých pohybů těla působí v součinnosti – je „mikroskopem času“, jak jej nazývá Ludovic Cortade²⁵⁷, zatímco detail je pak spíše „mikroskopem prostoru“ (i když jej nelze chápat v čistě prostorových kategoriích²⁵⁸). Obdobně pak zpomalený záběr umožňuje mnohem snáze rozlišit upřímná a neupřímná hnutí mysli a těla: „kdybychom během výslechu natáčeli obžalovaného vysokorychlostní kamerou, vyloupila by se z jeho slov nahá, zřejmá, jasně naznačená pravda,

²⁵² Svatoňová, *Odpoutané obrazy*, s. 136.

²⁵³ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 105.

²⁵⁴ „Celé mé myšlení se deset vteřin točí kolem jediného úsměvu.“ Tamtéž, s. 95.

²⁵⁵ „Ve velkém detailu je víčko s řasami, které můžete snadno spočítat, kulisou, v každém okamžiku proměnlivou působením emocí. Pod víčky se objevuje pohled, který je jednou z osob tohoto dramatu, ba dokonce víc než osobou, je osobností.“ Tamtéž, s. 165.

²⁵⁶ Tamtéž, s. 200.

²⁵⁷ Viz Cortadův příspěvek zabývající se tématem zpomaleného záběru: Cortade, Ludovic, The “Microscope of Time”: Slow Motion in Jean Epstein’s Writings. In: Keller – Paul (eds.), *Jean Epstein*, s. 161–175.

²⁵⁸ Svou autonomností totiž narušuje i kontinuální tok času – jak píše Kateřina Svatoňová, detaily „vytvářejí mezeru v plynulém vyprávění a jsou jakousi časovou a prostorovou lupou do prostoru fikce. Tyto detaily působí právě jako momenty šoku doprovázející skopickou slast. [...] V momentech těchto šoků, detailů a diskontinuit v linii času může divák zahlédnout jiný čas a v rupturách spatřit proměněný prostor, prostor porézní a nejednotný.“ *Odpoutané obrazy*, s. 79.

a nebylo by třeba obžaloby, obhájce ani dalších důkazů, kromě těch, které vyvěrají z hlubin těchto záběrů“²³⁹.

Lidská tvář je díky technikám detailu a zpomaleného pohybu nadána nebyvalou intenzitou. Zejména díky svému zvětšení vyvolává na straně diváka silný „dojem blízkosti“²⁴⁰ – čím větší je její obraz v poměru k divákovu tělu, tím více jej pohlcuje do svého prostoru, a tedy zapojuje jeho tělesně-emocionální prožívání. Jak píše Doaneová, právě důraz na filmový detail u Epsteina, Balázse či později Deleuze je pokusem vtáhnout (zpět) do hry divákovu tělesnost.²⁴¹ Akt dívání se, klasicky chápaný odtělesněně a okulocentricky²⁴², je zde naopak zcela tělesný, haptický a afektivní: „Bolest je na dosah ruky. Když natáhnu paži, dotknu se jí. Mohu tomu utrpení spočítat všechny řasy. Mohl bych ochutnat jeho slzy. Ještě nikdy se nade mnou žádná tvář takto neskláněla. Blíží se ke mně stále víc, mohu ji pozorovat čelo na čelo. Není mezi námi už ani vzduch; požívám ji. Spolkl jsem ji jako hostii.“²⁴³ Vidíme, že tvář v detailu se na jednu stranu svou velikostí diváka zmocňuje a zaplavuje jej emocemi přenášenými na základě opticko-afektivní vazby²⁴⁴, na druhou stranu se v tomto blízkém vztahu stává objektem pro jeho touhu „vlastnit svět očima“²⁴⁵ – divák se tedy nazpátek zmocňuje pozorované osoby tím, že se s ní identifikuje, „pojídá ji“, tzn. přijímá ji do sebe, tak jako křesťanský věřící přijímá při svátosti eucharistie Kristovo tělo spolknutím hostie nebo jako se kabalisté usilující o dokonalejší mystické poznání nechávají prostoupit poznávaným předmětem.

Detailní pohled filmového diváka na lidské tělo má rovněž svůj erotický rozměr. Mezi tělem diváka a tělem herce dochází k takřka fyzickému kontaktu, v němž se obě těla vydávají tomu druhému a navzájem se pohlcují. Epsteinovy popisy snímaných těl herců skutečně vyjadřují silnou adoraci až extatické stavy na straně diváka, nicméně nezůstávají na čistě

²³⁹ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 183; obdobně tamtéž, s. 105: „[...] filmové plátno nelítostně odhaluje každý jen trochu vynucený pohyb“.

²⁴⁰ Tamtéž, s. 106.

²⁴¹ Doane, *The Close-Up*, s. 108.

²⁴² Podrobněji o Epsteinově pojetí v kontrastu k tradičním modelům vidění viz Turvey, *Jean Epstein's Cinema of Immanence*, s. 25–50.

²⁴³ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 106–107.

²⁴⁴ „Do osmi set párů doširoka otevřených očí dopadá z plátna pouze síla přesvědčení, beze slov. Kolem toho, co má být řečeno, se slova smekají jako vlhké kousky mýdla.“ Tamtéž, s. 159.

²⁴⁵ Tamtéž, s. 223.

skopofilní a fetišistické rovině – jediné skrze obdiv a lásku k pozorovanému lidskému tělu je totiž možné jej skutečně poznat v celé jeho osobitosti a upřímnosti. Pohled filmu je pak „pohledem milence“²⁴⁶, jak píše Daniel Fernández, a zároveň „pohledem mystika“, dodal by možná kabalista a lyrososof Epstein, neboť „v mystickém stavu, jenž je vrcholným stavem citu, není člověk cele a výhradně ničím jiným než láskou“²⁴⁷, protože vědění dosažené v tomto stavu je vždy vědění dokonalým, „láskou, vášní, vlastněním a sebe-zapomínáním“²⁴⁸. Dokonalé citové poznání však vždy zůstává slovy nevyjádřitelné, přes svou neotřesitelnou jistotu paradoxně zůstává tajemstvím (ostatně jako láska sama, jak poznamenává Epstein²⁴⁹). Co více tedy můžeme říci o takto nevyslovitelném stavu poznávající lásky, v němž milující subjekt splývá s milovaným objektem?

3.3. Splynutí

Reciprocita vznikající mezi divákem a filmovým hercem, kteří se „dotýkají“ v místě projekce, je podmíněna tím, že se jeden druhému navzájem vystavují, obnažují svou „citovost“ a promítají ji do druhého, zatímco jeho citovost na oplátku přijímají. Jak poznamenává Wall-Romana, v této „tělesné otevřenosti vůči druhému“, a tedy také v jisté „zranitelnosti“, spočívá etický rozměr Epsteinova modelu filmového diváctví²⁵⁰ – jediné skrze vzájemnou závislost, tj. vzdání se vlastní autonomie a odhalení sebe sama druhému, může dojít ke vzájemnému přenosu a sdílení. Dvě rozlišné existence působí jedna na druhou, proplétají se, splývají – filmový divák sdílí myšlenky, emoce a záměry pozorované bytosti a sám se „podílí na jejím osudu“²⁵¹, promítá do ní své vlastní myšlenky, emoce a záměry, díky čemuž odkrývá nejen její osobnost, ale i sebe sama. Jak píše Steve Choe, „svět není nahlížen z věčného místa mimo něj, nýbrž je s ním soucítěno, je milován a prožíván“²⁵², mizí tak rozlišení mezi subjektem a objektem, a tím i mezi subjektivitou a objektivitou. „Láska“ je zde

²⁴⁶ Fernández, *Geography of the Body*, s. 61.

²⁴⁷ Epstein, *La lyrosophie*, s. 24.

²⁴⁸ Tamtéž, s. 46.

²⁴⁹ „A tak tajemství lásky zůstává neporušené. Jestliže krása nezpůsobuje lásku, nýbrž láska krásu, je naprosto nevysvětlitelné, proč milujeme.“ Tamtéž, s. 62.

²⁵⁰ Wall-Romana, *Epstein's Photogénie as Corporeal Vision*, s. 62.

²⁵¹ Casetti, *Eye of the Century*, s. 143.

²⁵² Choe, *The One in Photogénie*, s. 42.

skutečně především epistemickým pohybem, momentem poznávání, vystoupení ze sebe sama za účelem oboustranného přenosu vlastního prožívání.

Přenášeno má být samo „já“ druhého, „duše, kterou mu rvou z těla“²⁵³, nebo přesněji kterou mu „rve z těla“ filmová fotogenie jakožto médium přenosu. Jde přitom o něco nezměrně dalekého – jak jsme viděli, subjektivita a lidskost druhého (s nimiž se setkáváme především skrze jeho tvář a pohled) představují neomezenou svobodu a velikost, „člověk by se chtěl dotknout tohoto obrovského pohledu, kdyby v něm nebyla taková nesmírná síla, která je snad až nebezpečná“²⁵⁴. Divák se nicméně s touto vzdálenou silou nějakým způsobem potýká – Wall-Romana zde užívá pojmu metafory²⁵⁵ (přičemž poukazuje na Epsteinovo spříznění poezie a filmu), a to ve smyslu „náhlého pochopení v pohybu“, jež Epstein přirovnává mj. k působení elektromagnetické síly, „zajiskření“ mezi dvěma vzdálenými póly. Náhlý přenos nezměrné dálky se tedy odehrává v „prudké explozi“, pro niž Epstein později²⁵⁶ nachází příznačný obraz – erupci vulkánu. Jennifer Wildová se tomuto obrazu věnuje podrobněji²⁵⁷ a všímá si dalšího Epsteinova příoměru – totiž bezdrátové telegrafie jakožto komunikační technologie umožňující přenášet rádiové vlny mimo viditelnou dimenzi, podobně jako Etna z dále „telegrafovala strašlivé záchvěvy své zkázy“²⁵⁸. Něco tak ohromně silného jako je erupce vulkánu je pro Epsteina (nepřekvapivě) projevem absolutna, nekonečně přesahující moci, s níž se člověk setkává v jakémisi „náboženském vytržení“²⁵⁹ (jde tedy v podstatě o střet se „vznešenem“, použijeme-li klasickou filosoficko-estetickou terminologii²⁶⁰).

²⁵³ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 154.

²⁵⁴ Epstein, *Mysliaci stroj*, s. 12.

²⁵⁵ Wall-Romana, Christophe, Jean Epstein's Invention of Cinemopoetry. In: *Cinemopoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*. New York: Fordham University Press 2013, s. 133.

²⁵⁶ Tj. ve svém textu „Kinematografie viděná z Etny“ (viz *Poetika obrazů*, s. 135–169).

²⁵⁷ Wild, Distance is [Im]material, s. 115–142; motivu vulkánu se věnuje také Liebman, *Visitings of Awful Promise*, s. 91–108.

²⁵⁸ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 135.

²⁵⁹ Tamtéž, s. 137.

²⁶⁰ Více o pojmu „vznešena“ v Epsteinově filosofii filmu viz texty Wildové a Liebmana zmíněné v pozn. 257. Liebman nicméně srovnání problematizuje (viz Liebman, *Visitings of Awful Promise*, s. 101–102), domnívá se totiž, že u Epsteina se nejedná o pohyb vzhůru, nýbrž o pohyb dolů, tj. o regresi vedoucí k vlastnímu nitru, od racionálně založeného vědomí k „iracionálnímu proudu obrazů a zvuků formujících nevědomí“. Sám Epstein popisuje tuto diváckou zkušenost jako „šroubovitý pohyb, jímž [...] se zavrtával do strašlivého středu sebe sama“ či jako „lekci převráceného egoismu“, viz *Poetika obrazů*, s. 142.

Podstatné je, že médium filmu je schopné tuto sílu či energii zachytit, přenést a re-mobilizovat v momentě projekce, překonat do jisté míry onu vzdálenost, zprostředkovat setkání s „absolutnem“, a to právě také (a možná zejména) při pohledu na lidskou bytost:

„Někdy se stává, že se ocitnete ve společnosti starého, mocného, zaměstnaného, krátkozrakého a polohluchého muže. Čekáte od něj nějakou odpověď, ale chápete ho ještě méně, než on chápe vás, nepochybně proto, že vaše jazyky jsou rozdílné a vaše myšlení si je cizí. [...] Tak je nám často nedostupný nejvyšší bod sensibility, někdy je nám zapovězena i celá duše, plná síly a lstivosti. Stál jsem před Etnou jako před jednou z nich.“²⁶¹

S takto nedostupnou „cizí upřímností“ druhého se filmový divák setkává v těsné blízkosti. Vzniká zde přitom pozoruhodný paradox: přestože se dotýká konkrétní reality jedinečné bytosti, samotného jejího „faktu“²⁶², pociťuje v ní zároveň ono absolutno či obecně převyšující jakoukoliv jednotlivou existenci. Jak poznamenává Doaneová, významnou roli zde má opět měřítko detailního záběru, jež „proměňuje tvář v cosi gigantického, monstrózního: tedy ohromuje. Tvář, která je obvykle znakem individuality, se najednou svou zobecnitelností rovná teorému. V detailním záběru je skutečně větší než život.“²⁶³ Filmové médium tedy neponouká jen ke splynutí s individuální postavou, nýbrž skrze ni i s životem samým – jak píše sám Epstein, v pozorované lidské tváři „nalézáme všechny, které jsme kdy viděli“²⁶⁴, „v jádru oční čočky se promítá svět, a my v něm objevujeme obecný monismus [...], všudypřítomnost jednoho stejného života, [...] vesmír stočený do klubka“²⁶⁵. Děje se tak jedině díky tomu, že se divák v „extatické reakci“²⁶⁶ na pozorovanou tvář cele vydává splynutí s danou bytostí, zapomíná na sebe sama a právě v navázaném spoji se setkává s něčím nekonečně vyšším, s dimenzí skutečnosti, již dosud nespatořoval.

²⁶¹ Tamtéž, s. 138.

²⁶² Tamtéž, s. 256; rovněž *Écrits sur le cinéma 1*, s. 193: „Když jsem opouštěl souostroví Ouessant, měl jsem pocit, že s sebou беру ne film, ale fakt. A že po převozu tohoto faktu do Paříže bude něco z materiální a duchovní reality ostrovního života od nynějška chybět. Okultní záležitost.“ Zde vidíme, že film má v Epsteinových očích jakousi magickou schopnost zachytit skutečnost a sám ji ve svém médiu zhmotnit, a to takovou, jaká doopravdy je ve své jedinečnosti.

²⁶³ Doane, *The Close-Up*, s. 94.

²⁶⁴ Epstein, *Poetika obrazů*, s. 95.

²⁶⁵ Epstein, *Mysliaci stroj*, s. 12–13.

²⁶⁶ Choe, *The One in Photogénie*, s. 41.

Přestože chápat filmovou zkušenost v jistém ohledu jako cestu mystika k absolutnu může být podnětné (jak ukázal např. Steve Choe ve svém srovnání s novoplatonickým zakoušením „Jednoho“²⁶⁷), domnívám se, že přílišný důraz na tento aspekt by odváděl pozornost od samotné specificky filmové zkušenosti diváckého subjektu. Tu si ostatně nelze představovat jako harmonické splnutí s veškerenstvím (jak by se při četbě některých Epsteinových popisů mohlo nabízet), neboť filmový divák se dostává spíše do pozice, v níž ztrácí veškerou svou jistotu, jako by se tváří v tvář filmovému obrazu druhého vrhal do kráteru aktivního vulkánů, v němž jsou jeho identita a integrita zcela roztaveny, do nitra výbušné síly, s níž dochází k náhlému uchopení vzdáleného a současné ztrátě všeho (zdánlivě) blízkého a jistého.²⁶⁸

Nakonec se ukazuje, že k rozšíření lidské individuality nad rámec jednotlivé osobnosti nedochází v Epsteinově pojetí pouze na straně pozorovaného objektu (ať už v případě dříve zmiňovaných „nadlidských individuí“ nebo na hlubší úrovni v projevení obecného monismu života, tj. „společné podstaty všech věcí“²⁶⁹), nýbrž i na straně pozorujícího subjektu, který se sám ocitá ve stavu depersonalizace. Prožitky filmového diváka totiž nejsou pouze jeho vlastní – přijímá je na základě recipročního splnutí s pozorovanými lidskými (i nadlidskými) bytostmi a současně do nich promítá sebe sama. Ocitá se tedy v jakémsi vytržení, pohlcen uvnitř osobnosti vzniklé jejich vzájemným působením (tj. nechává na sebe působit i sám působí). Rachel Mooreová připodobňuje tento stav depersonalizace ke stavu vyvolanému rituálními praktikami, v němž je individualita účastníků se subjektů rovněž „osvobozena“ a rozšířena mimo hranice jejich jednotlivých osobností.²⁷⁰ Lze potom říci, že film je svým druhem magického rituálu, jehož účinkem vzniká nová osobnost²⁷¹, a to nikoliv destrukcí původní osobnosti pozorovaného objektu, ani osobnosti pozorujícího subjektu, ale spíše extrakcí toho, co mají společného, resp. zhotovením a zosobněním procesu, jímž jeden druhého navzájem utvářejí:

²⁶⁷ Tamtéž, s. 28–43.

²⁶⁸ Viz také Casetti, *Eye of the Century*, s. 144: „Nachází se uprostřed moře, na ohnivé hoře, na skleněných schodech. Je v ohrožení, vystaven větru a vlnám, vystaven lávě, vystaven sám sobě.“

²⁶⁹ Epstein, *Mysliaci stroj*, s. 95.

²⁷⁰ Moore, *Savage Theory*, s. 5–6.

²⁷¹ Jak poznamenává Mooreová, hlavní úlohou magie je „dělat věci“ (tamtéž, s. 6). Zde tedy magickým účinkem filmu je „dělat“ novou osobnost.

„Pohybovali jsme se v tichu myšlení tak dokonale všem společného, až se mi zdálo, že kráčí před námi jako jedenáctá a ohromně veliká postava. Nejsem si jist, že dokážu patřičně vysvětlit, do jaké míry tato postava v našich myšlenkách souvisí s filmem.“²⁷²

I takto Epstein popisuje svůj postup k uhrančivé Etně, k místu, „které je jistě jako žádné jiné nakloněno magickým proměnám“²⁷³. Viděli jsme, že film je v Epsteinových očích schopen dosahovat obdobně „magických“ účinků – především je totiž technologií mediující způsob myšlení, a tak i umožňující „myslet jinak“ lidské já (cizí i naše vlastní), svou tiše bezeslovnou řečí otevírat naši vnímavost a citlivost k druhému, zintenzivnit a zobrazit proces jeho neustálého vznikání a přeměňování, a tedy jej vyjevit jako *dynamický vztah mezi ním a námi samými*.

²⁷² Epstein, *Poetika obrazů*, s. 138.

²⁷³ Tamtéž, s. 140.

Závěr

V jedné poměrně nenápadné pasáži „Kinematografie viděné z Etny“ popisuje Epstein náhodné setkání svého štábu s jednou (ne)skutečnou osobou na úpatí sopečného kráteru:

„V kouři se najednou objevila vysoká postava, která s neuvěřitelnou odvahou přeskakovala na okraji kráteru z jednoho skaliska na druhé jako bizarní anděl a strážce tohoto místa [...]. Nejsem si jist, jestli to nebyl skutečný ďábel, ale představil se nám jako švédský geolog.“²⁷⁴

Domnívám se, že tato pasáž svým způsobem vystihuje i povahu filmového já, k níž jsme dospěli. Film je podobně jako hora Etna místem, v němž lze při střetu s jednotlivou bytostí odhalit nejen její naprosto konkrétní, surovou realitu, ale současně i něco absolutně obecného, jakousi společnou podstatu, která ji přesahuje. Tuto podstatu nicméně spatřujeme právě jen skrze jedinečnost dané bytosti, tak jak nám ji představuje filmové médium – najednou jsme ji schopni skutečně vidět a pozorně zkoumat, jakoby ztělesněnou v matérii filmové projekce. Jak píše Epstein jinde: „Lásku mohu pozorovat přímo na plátně. Přivírá oči, pozvedá obočí, je patrná na napjatém čele [...]“²⁷⁵, „láska na plátně obsahuje to, co žádná láska dosud nikdy neobsahovala, totiž příslušné ultrafialové záření“²⁷⁶. Ve filmu, podobně uhrančivém jako vulkán Etny, je pak skutečně možné spatřovat ďábla i švédského geologa v jedné osobě.²⁷⁷

Nová osobnost, kterou filmové médium utkává kdesi mezi divákem a pozorovaným světem, není pouze umělou konstrukcí – jak jsme viděli, je spíše mnohačetným zrcadlovým odrazem snímané osoby, její „exhumovanou“ upřímností, spočívající nikoli v hotové, jasně ohraničené povaze, nýbrž v její nedourčenosti a otevřenosti, v reciprocitě navázané v kontaktu s divákem. Film tedy ukazuje, že lidskou osobnost nelze redukovat na jednu jedinou uzavřenou entitu, že je naopak nutné ji neustále konstruovat v závislosti na jejím

²⁷⁴ Tamtéž.

²⁷⁵ Tamtéž, s. 106.

²⁷⁶ Tamtéž, s. 96.

²⁷⁷ „Ďáblův film“ je ostatně název jednoho z pozdějších Epsteinových spisů (*Le cinéma du diable* z roku 1947, celý spis je otištěn mj. v *Écrits sur le cinéma 1*, s. 335–410).

vztahu k druhému, nalézat ji tak, jak se pojí k ostatním i ke svému okolí (což vidíme na případu švédského geologa jakoby ztělesňujícího atmosféru či ducha sopečného kráteru).

Filmové já se potom vždy pohybuje mezi dvěma protilehlými póly – mezi jedinečným a obecným, určitým a neurčitým, fragmentem a celkem, mikrokosmem a makrokosmem, subjektem a objektem, „já“ a „druhým“ atd. Dokáže je v sobě spojit díky specifickému pohledu filmu, jak jsem se jej pokusil vykreslit v předchozích kapitolách. Je tím, co pocítujeme, jakmile nás uhrane přesvědčivostí svého filmového obrazu, v čem ztrácíme sebe sama, abychom objevovali, abychom viděli a mysleli jinak. Je tím, co pohlcujeme a čím jsme pohlceni, co přijímáme s hrůzou i vzrušením, jako dar od „filmového ďábla“.

Seznam použité literatury

I. Primární zdroje

I.I. Díla Jeana Epsteina

Původní vydání

- *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*. Paříž: Éditions de la Sirène 1921.
- *La lyrosophie*. Paříž: Les éditions de La Sirène 1922.
- Nous kabbalistes. *L'Esprit Nouveau* 15, 1922, s. 1709–1713.
- Freud ou le Nick-Cartérianisme en Psychologie. *L'Esprit Nouveau* 16, 1922, s. 1857–1864.

Soubory původních textů

- *Écrits sur le cinéma, 1921–1953: édition chronologique en 2 volumes*. Paris: Éditions Seghers 1974-1975.

České a slovenské překlady

- *Mysliaci stroj*, přeložil Albert Marenčin. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948.
- *Poetika obrazů*, přeložil Ladislav Šerý, výběr sestavil Přemysl Maydl. Praha: Herrmann & synové 1997.

I.II. Díla ostatních autorů

BALÁZS, Béla, *Der sichtbare Mensch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001.

ISER, Wolfgang, Apelová struktura textů. Nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy. In: SEDMIDUBSKÝ, Miloš a kol. (eds.), *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host 2001, s. 39–60.

- Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře. *Aluze*, 2004, č. 2–3, s. 135–143.

SARTRE, Jean-Paul, Pohled. In: *Bytí a nicota*, přeložil Oldřich Kuba. Praha: OIKOYMENH 2018, s. 295–346.

II. Sekundární zdroje

ABEL, Richard (ed.), *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907–1939*, 2 vols. Princeton: Princeton University Press 1988.

BRENEZ, Nicole, Ultra-moderna: Jean Epstein proti avantgardě (vymedzovanie podľa figuratívnych hodnoôt). *Kinoikon* 1, 2000, s. 91–104.

CASETTI, Francesco, *Eye of the Century: Film, Experience, Modernity*, translated by Erin Larkin – Jeniffer Pranolo. New York: Columbia University Press 2008.

CERBONE, David R., (Ef) facing the Soul: Wittgenstein and Materialism. In: Day, William – Krebs, Victor J. (eds.), *Seeing Wittgenstein Anew*. Cambridge: Cambridge University Press 2010, s. 143–161.

CORTADE, Ludovic, Le Cinéma du diable: Jean Epstein and the Ambiguities of Subversion, translated by Roxanne Lapidus. *SubStance* 34, 2005, č. 3, s. 3–16.

– The “Microscope of Time”: Slow Motion in Jean Epstein’s Writings. In: Keller, Sarah – Paul, Jason N. (eds.), *Jean Epstein. Critical essays and new translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2012, s. 161–175.

DOANE, Mary Ann, The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 14, 2003, č. 3, s. 89–111.

FERNÁNDEZ, Daniel Pitarch, Geography of the Body: Jean Epstein’s Poetics and Conceptualization of the Body in his Unpublished Writings. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 7, 2013, s. 49–63.

GOODRICK-CLARKE, Nicholas, The Philosophy, Medicine, and Theology of Paracelsus. In: Goodrick-Clarke, Nicholas (ed.), *Paracelsus: Essential Readings*. Wellingborough: The Aquarian Press 1990, s. 23–37.

HECZKOVÁ, Libuše – SVATOŇOVÁ, Kateřina, Ostranenie Does Not Equal Ozvláštňení: An Issue of a Term Transferred and Misunderstood. *Slovo a smysl* 12, 2015, č. 24, s. 50–58.

- CHOE, Steve, The One in Photogénie: Plotinus and Jean Epstein. In: Botz-Bornstein, Thorsten – Stamatellos, Giannis (eds.), *Plotinus and the moving image*. Leiden, The Netherlands: Brill Rodopi 2017, s. 28–43.
- JACOBI, Jolande, Paracelsus: His Life and His Work. In: Jacobi, Jolande (ed.), *Paracelsus: Selected Writings*. Princeton: Princeton University Press 1995, s. xxxvii–lxxii.
- JUNG, Carl Gustav, *Paracelsica: Dvě studie o renesančním mysliteli a lékaři*. Praha: Vyšehrad 2019.
- KIRTLAND, Katie, The Cinema of the Kaleidoscope. In: Keller, Sarah – Paul, Jason N. (eds.), *Jean Epstein. Critical essays and new translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2012, s. 93–114.
- KLINE, T. Jefferson, The Film Theories of Bazin and Epstein: Shadow Boxing in the Margins of the Real. *Paragraph* 36, 2013, č. 1, s. 68-85.
- KŮS, Matěj: Jean Epstein, Ludwig Wittgenstein a „filmově-aspektuální“ vidění. Dostupný na WWW: <<https://www.academia.edu/83348328>>. [cit. 03. 04. 2023].
- LIEBMAN, Stuart, Visitings Of Awful Promise: The Cinema Seen From Etna. In: Allen, Richard – Turvey, Malcolm (eds.), *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2003, s. 91–108.
- LUNDEMO, Trond, A Temporal Perspective: Jean Epstein's Writings on Technology and Subjectivity. In: Keller, Sarah – Paul, Jason N. (eds.), *Jean Epstein. Critical essays and new translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2012, s. 207–225.
- MOORE, Rachel, *Savage Theory: Cinema as Modern Magic*. Durham – London: Duke University Press 2000.
- A Different Nature. In: Keller, Sarah – Paul, Jason N. (eds.), *Jean Epstein. Critical essays and new translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2012, s. 177–194.
- PACI, Viva, The Attraction of the Intelligent Eye: Obsessions with the Vision Machine in Early Film Theories. In: Strauven, Wanda (ed.), *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2006, s. 121–137.

- PAULUS, Tom, *Between Ecstasy and Lament: Revelationism and Messianism in Epstein and Godard*. In: Gelber, Mark H. – Sjöberg, Sami (eds.), *Jewish Aspects in Avant-Garde: Between Rebellion and Revelation*. Berlin – Boston: De Gruyter 2017, s. 193–206.
- PRIBRAM, Deidre, *Spectatorship and Subjectivity*. In: Miller, Toby – Stam, Robert (eds.), *A Companion to Film Theory*. Blackwell Publishing 2004, s. 146–164.
- ROSENBLATT, Nina Lara, *Photogenic Neurasthenia: On Mass and Medium in the 1920s*. *October* 86, 1998, s. 47–62.
- SADEK, Vladimír, *Židovská mystika v Praze*. Praha: Společnost židovské kultury 1992.
 – *Židovská mystika*. Praha: Agite/Fra 2009.
- SCHOLEM, Gershom, *On the Kabbalah and Its Symbolism*. New York: Schocken Books 1969.
 – *Major Trends in Jewish Mysticism*. New York: Schocken Books 1995.
- SULLIVAN, Gordon, *We Do Not Look At Them As They Really Are: Technics and Photogénie in Jean Epstein's Film-Philosophy*. *Film-Philosophy* 22, 2018, č. 3, s. 406–427.
- SVATOŇOVÁ, Kateřina, *Odpoutané obrazy: Archeologie českého virtuálního prostoru*. Praha: Academia 2013.
- TOGNOLOTTI, Chiara, *L'alcool, le cinéma et le philosophe. L'influence de Friedrich Nietzsche sur la théorie cinématographique de Jean Epstein à travers les notes du fonds Epstein. 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 46, 2005, s. 37–53.
- TURVEY, Malcolm, *Jean Epstein's Cinema of Immanence: The Rehabilitation of the Corporeal Eye*. *October* 83, 1998, s. 25–50.
 – *Doubting Vision: Film and the Revelationist Tradition*. Oxford – New York: Oxford University Press 2008.
 – *Epstein, Bergson and Vision*. In: Trifonova, Temenuga (ed.), *European Film Theory*, New York: Routledge Taylor & Francis 2009, s. 93–107.
- WALL-ROMANA, Christophe, *Epstein's Photogénie as Corporeal Vision: Inner Sensation, Queer Embodiment, and Ethics*. In: Keller, Sarah – Paul, Jason N. (eds.), *Jean Epstein. Critical essays and new translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2012, s. 51–71.

- *Jean Epstein: Corporeal cinema and film philosophy*. Manchester: Manchester University Press 2013.
 - Jean Epstein's Invention of Cinempoetry. In: *Cinempoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*. New York: Fordham University Press 2013, s. 113–135.
 - From Lyrosophy to Antiphilosophy: The Thought of Cinema in Jean Epstein. In: Herzogenrath, Bernd (ed.), *Film as philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2017, s. 90–110.
- WILD, Jennifer, Distance is [Im]material: Epstein Versus Etna. In: Keller, Sarah – Paul, Jason N. (eds.), *Jean Epstein. Critical essays and new translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2012, s. 115–142.
- WILLEMEN, Paul, Photogénie and Epstein. In: *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*. London: British Film Institute 1994, s. 124–133.
- WOODS, E. M. S., The influence of Henri Bergson on film criticism and theory. *New Review of Film and Television Studies* 12, 2014, č. 2, s. 94–111.